الجمهوريـــة الجزائرية الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليــم العالي والبــحث العلمــي

جامعــة العقيــد الحاج لخضــر
-باتنــــــــة-

كلية الآداب والعــلوم الإنسانيــة
قســم اللغــة العربيـــة وآدابــها

القراءة الجديدة للنقد القديم
- مصطفى ناصف نموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد القديم

إعــداد الطالــبة:
حسينة قويــدر

إشــراف:
أ.د/ عبد القــادر دامــخي

لجنة المناقشة

أ.د. الطيب بودربالــــة	جامعــة باتنــة	رئيسا
أ.د. عبد القادر دامخي	جامعــة باتنــة	مشرفا
د. عبد الحميد بن سخرية	جامعــة باتنــة	مناقشا
د. ديـــاب قــديــــد	جامعة قسنطينة	مناقشا

السنـــــة الجامعيـــة:
2005-2006م

مقدمة

إن التراث اطلاقا هو الخليفية الروحية للحضارة ناهيك على أنه المؤسس لشرعية الحاضر، فالتراث ليس قطعة من ماضٍ انقضى، بل على العكس، إنها استمرارية الذاكرة، فبواسطتها يغدو التراث جزاء من عالمنا الخاص، فالتطلع إلى التراث لا يكون باعتباره إنسانية ماضية بقدر ما تكون بالنسبة إلينا حاضرة بكليتها في طريقة فهمنا للعالم.

ذلك التراث الذي لم يزد الاهتمام به عندنا نحن العرب عن التحقيق لما كان ملقيا أو منسيا في إحدى التكايا أو الزوايا من المكتبات، والذي سبقنا إليه المستشرقون طباعة و شرحا وتعليقا. في المقابل، لم نجد على العموم أي محاولات جادة بذلها الفكر العربي، لتمثل هذا التراث، ما ظل يطرحه عبر مئات السنين من آراء أخذت شكل الثوابت وكتل متراكمة من الماضي أصابه العقم.

لم يكن انقطاعنا عن التراث العربي انقطاعا ابستيمولوجيا، إنما كان نتيجة ظروف تاريخية وانطلاقا من هنا، فمن الطبيعي إذن أن يكون التوجه إلى هذا التراث عبقا برغبة الاستعادة والتواصل، فكانت القراءة ومحاولة الاستيعاب المحققة للوعي له والتواصل معه، حينما نقبل على تراثنا النقدي "قراءة" فإننا نقترب بحذر وتقصي مما يمكن أن نعيه من واقعنا الحضاري، الذي لا يمثل تراثنا النقدي إلا شذرة صغيرة منها.

كل هذا، أثار شهوة الإقبال على "القراءة الجديدة للنقد القديم"، هذه "القراءة الجديدة" على جدتها تظل على صلة وثيقة بهذا التراث النقدي، ولا تهدف إلى أي قطيعة معه، لأنها ببساطة قراءة لهذا التراث ذاته، والقراءة هنا لا تصطبغ برغبة التمجيد أو السخرية من هذا التراث، إنما هي قراءة في ظل ما وصل إليه الفكر الإنساني اليوم.

"القراءة الجديدة" هي مشروع مغامرة ومغايرة ما سبق، من قراءات سواء تلك التي وجهها القدماء لبعضهم أو تلك القراءة التي قدمها بعض المحدثين للقديم، فالقراءة الجديدة لا تكون تكرارا بل هي قراءة تستوعب كل القراءات السابقة لها مع محاولة لتجاوزها نتيجة لما تراءى من نقص في الاستيعاب أو المنهج أو... إلخ.

فـــ "القراءة الجديدة للنقد القديم" تطرح موضوع الاختلاف الحاصل في الآراء النقدية وتغيرها من عصر إلى عصر، على الرغم من اشتمالها على قاسم مشترك هو النص، النص هذا الهاجس المؤرق الذي أرهق القدماء وأرق المحدثين على السواء، فظل هو المحرك الأساسي للمناهج النقدية، فهو الثابت القار والمركز الذي تدور حوله المناهج النقدية دون أن يفلح أي منها في غلقه أو طيه.

تباينت الآراء النقدية عند القدماء بين من يحكم على النص من خلال الذوق الخاص الذي لا يتعدى لحظة التقبل الجمالي، وبين من يؤسس قواعد نقدية تخضع لصرامة الفكر الأرسطي، والذي سيطر على الاتجاه العام في النقد العربي القديم.

كل هذا ولد هاجسا سكن الباحث هو هاجس النقد، والنقد وحده، فتولد عنه وميض أو قل فكرة سرعان ما تحولت إلى حقيقة هي: كيف نقرأ تراثنا النقدي ؟ لتحاول من خلال هذا الطرح أن نكشف هل الآراء النقدية هي مجرد اتباع للمسار النقدي الذي تحدده المدارس النقدية، أم هي تجديد لتلك الطاقات الذهنية التي كانت خفية في رؤية النقد القديم والذي أتيح النظر إليها من خلال التطور النقدي المنطلق من تطور الفكر العام ؟ كذلك كانت الرحلة مع أحد أقطاب النقد العربي المولوعين بقراءة النقد القديم الدكتور مصطفى ناصف، كانت الطريق إليه مغامرة شاقة. فالرجل موسوعي متميز في رؤيته النقدية الجديدة كبديل ألفناه للنقد القديم. ولعله الأمر الأكثر الذي شدني لهذا الناقد الحصيف، إيمانه بأن التراث متعدد المجالات، لكنه تعدد تنوع لا تتعد اختلاف، والتنوع لا ينفي الواحدة في إطارها النظري العام، وكانت قراءته للتراث قراءة اكتشاف للروابط الخفية بين مجالات الفكر التراثي، وصولا إلى وحدته. فالتراث حسب هذا المنطلق هو منظومة فكرية واحدة، تتجلى في أنساق جزئية في مجالات معرفية خاصة. فالنقاد والبلاغيون واللغويون القدماء وهم يمارسون نشاطهم الفكري، لم يكونوا خارج إطار علم الكلام، وأصول الفقه... فالعلوم البلاغية/ اللغوية لم تنعزل لحظة واحدة عن العلوم الدينية من كلام وفقه وتفسير، فالقراءة مع د/ ناصف قراءة واعية للتراث لا تعكف على مجال بعينه عكوفا منغلقا تعجز دون اكتشاف الدلالات الخفية لمنجزاته المعرفية.

بالإضافة إلى هذا التميز عند هذا الباحث في عدم ولائه لمنهج نقدي بعينه، فهو لا يلهث وراء النظريات الغربية، بل هو خصم لكل المناهج الحديثة، وخاصة تلك المناهج الشكلانية التي تضع اللغة في إطار القوانين الصارمة. وهذا لا يعني أن د/ ناصف قد خاصم الفكر الغربي. فإذا تحدثنا عن المنجز الغربي فإننا نشير إلى تلك الترسبات المعرفية في عقل هذا القارئ للتراث، وما هيأته له من أجهزة مفهومية لفتح المجال لإمكانات قرائية لم تكن متاحة من قبل، ما يسمح لهذه القراءة أن تخط لنفسها منهجية القراءة التأويلية للتراث.

بدأت حيرة الباحث، مع فجاءة اللقاء مع فكر خصب متمرد لا يعطيك بعض الشيء إلا إذا أعطيته كل ما تملك، فكان الباب الأول الذي انفتح على التفسير والتأويل في فصلين: تناول الفصل الأول التفسير والتأويل في ظل النص القرآني من منطلق أنهما مذهبين انبعثا من عباءة القراءة اللصيقة للنص، ورافق ذلك محاولة التأسيس لابستيمولوجي للمصطلحين ثم كان للبحث وقفة إركولوجية، انفرد فيها التأويل كونه نظرة مطورة للتفسير، وحاول من خلالها أن يؤسس تاريخا ابستيمولوجيا للتأويل في ظل الفكر العربي عموما، ودوره في تحديد مفهوم النص.

أسلم ذلك إلى المبحث الثاني الذي تناول فعل القراءة بين سلطة النص وسلطة القارئ، وحاول البحث أن يقدم نظرة عربية على مقربة من المنجز الغربي الحديث.

ولأن نموذج البحث (د/ ناصف) مؤمن كما سبق لنا وأن بينا بأننا ما نزال نعكف على بعض التراث دون بعض على نحو ما نعكف على ما نسميه النقد العربي الزاهر، ونهمل باقي التراث أمام هذا الواقع آل البحث إلى أن يقف أمام النظرة الفكرية والدينية (المتصوفية، المتكلمة، المفسرين، وأصول الفقه...) ويقارنها مع النظرة البيانية (البلاغة والنقد).

كانت أول إطلالة مع مناقشة فعل القراءة بين سلطة النص وسلطة القارئ ما أحالنا إلى التوقف عند المتصوفة الغلاة، أصحاب الدلالة المفتوحة على لا نهائية القراءة، والتي مسك زمامها قارئ عارف (سوبرمان) (وإرادة القوة) على نص أخرس، فكانت لهذا النظرة أن اتفقت مع التفكيكية الديريدية والتي منحت بدورها

السلطة المطلقة للقارئ فأزمت بذلك فعل القراءة ووصلت إلى الفوضى والرقص على الأجناب.

أما المدرسة البيانية (البلاغة)، فقد أسلمت الزمام للقواعد والقوانين الصارمة التي ألجمت القارئ وربقت النص، وإن كانت تعلي من سلطته، والتي وجدناها تتحد في سمات عديدة مع المدرسة البنيوية.

وقد كانت النتيجة الطبيعية التي انتهى إليها البحث، أن مشروع القراءة (الصوفية/ التفكيك) البياني (البلاغة/ البنيوية)، إنما هو مشروع يعبق بالمغالاة والتمادي؛ لأنها أشكال قرائية ترتكز على الجدل بين أطراف فعل القراءة.

حاول د/ ناصف أن يطرح من خلال كتاباته النقدية رؤية جديدة تخرج نقدنا القديم إلى مبدأ الحوارية بين النص والقارئ، هذا المبدأ الذي دافع منه في مختلف القضايا النقدية التي طرحها كبديل نقدي للمفاهيم التي ألفناها في نقدنا القديم.

كانت الصوفية المعدلة منهلا له، والتي تنأى عن سياسة العنف وترتبط بفعل التقوى كتأسيس جديد للعلاقة بين القارئ والنص، والتي تحمل في مستوى آخر، ملامح ظاهراتية (فنومنولوجيا)، والتي تؤمن في تفاعل السلطات وحوارها.

الفصل الثاني، كان مع قراءة النص الشعري، تلك القراءة التي ما تجاوزت مستوى الشرح (العتبات الأولى للنص)، توقفت عند الحدود الشكلية، واتخذت القراءة البلاغية الشكلية منهجا لها، حيث عاملت اللغة الشعرية على أنها لغة غير أصلية، بل هي لغة مجازية جيء بها لأجل التحسين والتزيين لإرضاء القارئ لا غير. وكان لهذه النظرة أسباب حاول البحث أن يتوقف عندها، ويبحث في خلفياتها الإيديولوجية.

لقد غاب عن القراءة النقدية للشعر الوعي الفكري، فقد عومل الشعر على أنه جملة من التحسينات الخالية من أي معرفة عقلية. حاول د/ مصطفى ناصف من خلال مشروعه النقدي، أن يسموَ بقراءة الشعر من مستوى الشرح إلى مستوى التأويل، وذلك بالرجوع إلى المبادئ القرائية التي رافقت قراءة النص القرآني، وهي قراءة تعتمد على المحاورة، وانفتاحية النص، والمعرفة الحدسية المرافقة.

الفصل الثالث الذي انفتح على التكامل النصي على المستوى الدلالي والثقافي. أما المبحث الأول الذي وقف عند المستوى الدلالي فقد قسمه مهاد نظري وآخر

تطبيقي: أما النظري، فكل تلك المفاهيم النظرية التي طرقناها عند القدماء في الفصلين السابقين أسلمتني إلى الممارسات النصية في الشعر عند القدماء والتي تقاسمها النقاد والبلاغيون على حد سواء والذين ما وفقوا في وعي العلاقة بين النصوص الشعرية المبدعة، فكانت أول وقفة للبحث في هذه القضية عند الحفريات المعرفية والإيديولوجية المؤسسة لنوع العلاقات النصية، فكان أن تقاسمتها نظرة فكرية (الأصول: الشعري والديني، ومنهج الإسناد في البحث والتحقيق، صراع القديم والمحدث، رفض سنة التطور،...) ما ولد (عقدة القديم، والروح الرجعية والصبغة الأسطورية للغة)، فكانت النظرة البلاغية (اللغة المحدثة وسياسة التزيين والبهرجة). كل هذه الأسس المعرفية أزمت العلاقة بين النصوص والتي وسمتها بالسرقات ما يدل على أن القدماء ما وعوا حقيقة الإبداع، والتي حاول د/ ناصف أن يؤسسها عند المبدعين الذين مدوا جسور إبداعية بينهم، فكانت نصوصهم تلاقح فكري، وتوالد جمالي ودلالي بين جميع النصوص الإبداعية قديمها وحديثها.

حاول البحث أن يقدم بديل للمصالحة بين القديم والمحدث فكانت وجهته نحو وعي جديد بالتقاليد، والتي تنبض بروحية اللغة وتتجاوز نمطيتها والنظرة الأسطورية والتقديسية لها، ليكون للآخر الفصل مهاد تطبيقي شاء البحث أن يكون بين فن المقامة والشعر. فكانت المقامة الأسدية ومعلقة امرئ القيس نموذجا، حاول البحث مد جسور معرفية وبحث الخلفيات الثقافية للمقامة وهو في كل ذلك يستوحي من مبادئ الدكتور ناصف النظرية وإجراءاته القرائية، فالتناص والتأويل عينان تنظران معا في المنظر الفكري والأدبي لتكون رؤية حداثوية شمولية لنص في الحياة ولنص الحياة.

أما الباب الثاني فكان التكامل النصي على المستوى الثقافي. فالقراءة القديمة (البلاغية) هي قراءة آلية لم تتمكن من استيعاب الطاقات الإيحائية الكامنة في النص المبدع، في حين أن البدائل التي يقدمها د/ ناصف بالارتكاز على نظرة أصول الفقه والتصوف للغة تؤمن في معطائية النص وقراءته على صعيد الرمزية.

لاشك أن بناء الفصل الأخير مختلف عن بناء سابقيه لمنحاه التطبيقي الذي استلهم شيئا من المفاهيم النظرية واتسع إلى داخل النص باندفاع لا يخفى، فكان

المهاد النظري محتشما لأن البحث قد أسس له منذ البداية لأن قضية الدلالة والمعنى/ البنية هي هيكل النص وروحه، والنص هو العود الذي عزف عليه النقد منذ الأزل، والذي حاول البحث أن يحاوره منذ البداية، ولعل البنية الفكرية التي جاء بها د/ ناصف كبديل على البنية الشكلية قد أسس لها البحث منذ بدايته من خلال بحث الخلفيات الثقافية، ومد الجسور المعرفية وتأسيس مبدأ الحوار لأجل تأسيس قراءة بديلة في بنيتها الفكرية عن كل القراءات السابقة (القديمة والحديثة). بعد هذه المفاهيم جاءت خطوة التطبيق والوقوف المطول مع معلقة عمرو بن كلثوم وعبيد بن الأبرص.

بعد هذا جاءت الخاتمة لترصد نتائج البحث من جهة، ما كان متوقعا منها وما لم يكن، وتفتح أفقا مستقبليا للموضوع فيما لم أقدر على التوسع فيه، أو لم أتمكن من تناوله أصلا.

في التحديد المنهجي لا أزعم أني ألقيت القياد على منهج واحد في كل جوانب هذا البحث، إذ كانت الطبيعة النظرية لبعض جوانب الموضوع تحتم وصف الظاهرة ثم تحليل وجودها بالمعطيات الفكرية وعصرها البسيكوسوسيولوجية *psycho-sociologique* ووضعها في إطارها التاريخي الذي تحتم الأكاديمية وجوده في كل ظاهرة مدروسة ودعم المنهج الاستقرائي التحليلي الذي ينطلق من الأسس التي تقوم عليها قراءة د/ ناصف لنقدنا القديم ويوازنها بالأسس التي قام عليها النقد القديم وشرحه للنصوص وتحليلها. وأعترف أن الانقياد للنص الشعري الذي فاقت ضبابيته كل حد، ما وسع إمكان التناول من جهة، وعقّده من جهة أخرى. بالخصوص وأن الطريق إلى الممارسات التطبيقية يمر من خلاله فقط، ففتح إمكانات الممارسة التأويلية والاستكشاف ما لم يكن في الحسبان من قبل.

إن أكثر ما أضنى هذا البحث، فقر المكتبة الجامعية والجزائرية عموما من كتب (مراجع) للدكتور ناصف، والتي أفادني بها بعض ممن كان لهم اليد البيضاء في إنجاز هذا البحث. أما عن المراجع التي ساعدت البحث على السير قدما: الثابت والمتحول، مفهوم الشعر، كلام البدايات لأحمد سعيد (أدونيس)، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، السلطة والنص والحقيقة لنصر حامد أبو زيد، مجهول البيان،

الخطاب والتأويل، لمحمد مفتاح، النص والجسد والتأويل لفريد الزاهي، القراءة الجديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات الندوة التي قدمت لنادي جدة الأدبي، وغيرما من المراجع التي كانت بمثابة القناديل التي أضاءت ظلمة طريق البحث.

أخيرا، لم يكن لهذا الجهد أن يتجسد لولا إيمان أستاذيّ الموقرين بوجوده: أ.د عبد القادر دامخي مشرفا، ود/ عبد الحميد بن سخرية راعيا له، فما أوتي من أخلاق العلماء وتواضع الباحثين وعطف الآباء المخلصين أنار دربي فإلى الأول قلبي المصافح، وإلى الثاني امتناني الدائم وعرفاني الخالص وإلى كل من له فضل في إنجاز هذا العمل أقدم الشكر.

الفصل الأول:
النص القرآني بين التفسير والتأويل

لقد ارتبطت الحضارة العربية بالنص القرآني لدرجة أنهـا صـنفت ضـمن الحضارات المركزية[1]، ذلك أن القرآن الكريم شكل المحور الذي تلتقي حوله. كـل المذاهب والفرق الكلامية علها تجد لنفسها مشروعية الوجود فـي خارطـة الثقافـة العربية.

إن القرآن الكريم يحمل خصوصيته الخاصة التي تجعل باقي الخطابات تابعة له وليس العكس، أي أنه منتج ثقافي خرج من عباءة الثقافة العربية، التي أسهمت في تشكيله، ووضع قدمه داخل هذه الثقافة ((نعود مرة أخرى لعلاقة النص بالثقافة لا في حالة الإسلام فقط بل في حالات الوحي السابقة أيضا. إن المعجزة التي هـي دليـل الوحي لا يجب أن تفارق حدود الإطار الذي تتميز به الثقافة التي ينزل فيها الوحي، لذلك كانت معجزة عيسى إبراء المرضى وإحياء الموتى، مادامت ثقافته كانت تتميز بالتفوق في علم الطب، ولأن قوم موسى كانوا متفوقين في السحر كانت معجزته من جنس ما تفوقوا فيه، والعرب الذين نزل فيهم القرآن كان "الشعر" مجال تفوقهم لذلك كانت المعجزة نصا لغويا هو ذاته نص الوحي)) [2].

هذه الخصوصية، جعلت القرآن ينأى عن كونه تابعـا للظـروف التاريخيـة المحدودة أو انعكاسا للعقل العربي، كما يتوهم البعض، فهو خالق لمعناه[3]. إذ هـو نص يخلق أدبيته الخاصة به التي تجعله نصا على غير مثال، يبدع النصوص وهي لا تبدعه، من ثم يخلق ثقافته ونظامه المعرفي الخاص الذي يجعل بـاقي الثقافـات المتاخمة له أو المناهضة تبعا، وهو لها ضابط مولد فهو ((يخضع كل شيء لـه ولا يخضع هو لأي شيء آخر)) [4]، فهو نص على مثال مرسله، وهو من يصنع قارئه، والثقافة التي تستقبله، فالقرآن إذن «بوصفه كلاما دالا على ذاته ودالا على مبدعـه يضع نفسه في قلب التواصل اللساني ولذا نجده يحتوي ــ بالإضافة إلـى نفسـه ــ عنصرا آخر لا يتم التواصل اللساني إلا به ولا يكون بلاغا إلا بوجوده، هذا العنصر

[1] - حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، ط1، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1980، ص13.
[2] - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص183.
[3] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي،ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص183.
[4] - مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، م1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990، ص397.

هو المتلقي، وهو عنصر متضمن في الخطاب نفسه، يؤدي دورا يكون تحيين الخطاب فيه وتعيينه الدلالي على مثاله» [1].

ولما كان الأمر كذلك، فإن النص القرآني يتعدد فهما/تأويلا دون أن يحاط به، فهو خطاب أنشأته الذات العليا، وغيابها علامة على جلال المرسل ودلالة على تفلت الخطاب من كل تحديد، فالدلالة فيه لا تتوقف على زمن نزوله وإنما على زمن تلقيه. فالدلالة في النص القرآني «دلالة معلقة ومرجأة، فهي تقول نفسها على نموذج من المعنى ثم لا تلبث أن تلغيه لتصير بعده نموذجا آخر لمعنى ثان يتولد من الأول [...] إنها دلالة معايشة [...] وتتعكس حضورا وفهما في ذهن المتلقي على مقدار مكابدته له، وإحساسه بزمنه الذي يعيش فيه» [2] .القرآن بناء على ما تقدم: خطاب مرتحل في الأزمنة، يختلف في لحظة استقباله قراءة وتأويلا عن لحظة نزوله وحيا، يكون في أصله كامل من كمال مرسله، ويكون أيضا عند تلقيه على مثال قارئه، والذي يصطلح عليه نص التفسير أو التأويل، وهو نص ثاني أنتجه المتلقي والذي يبقى تأويله ناقصا وقاصرا؛ لأنه منتج على قصوره لا على تمام الخطاب الأصل وكمال مرسله[3].

ومما لا جدل فيه أن القرآن بما هو «إعجاز بياني، معان فائضة ودلالات يصعب حصرها وضبطها في نسق واحد، أو قراءة معينة أو تفسير وحيد وشامل [...] إنه حقا مرجع، بما هو أمر ونص، ولكنه ليس مرجعا سلطويا وحسب بل هو أيضا مرجع الدلالة وينبوع المعنى، به يجتهد الفكر فيه ويرتحل العقل»[4].

إذن فالنص القرآني هو من يملك قرار نفسه، يمنح نفسه لمن يشاء ويعرض عمن يشاء، بيده أن ينفتح على من يرتضيه محاورا فيبوح له بإشارات تكون بمثابة وسائط بينهما بما يحقق الفهم، وإن أعرض فلا نملك إذ ذاك إلا أن نراوده، إقبالا

---

[1] - محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1998، ص55.

[2] - منذر عياشي، اللسانيات والدلالة (الكلمة)، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996، ص100-101.

[3] - نفسه، ص103-104.

[4] - علي حرب، الحقيقة والتأويل، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ط2، دار التنوير، بيروت، 1995، ص14.

ومكابدة، عن نفسه عله يفض إلينا بما يتأتى لنا به على رتبة من سلم الفهم المرجـــأ في منطقة الغياب فيه.

هكذا ففعل قراءة النص القرآني هو السبيل إلى بلوغ هذا الخطـــاب مقاصـــده التي بثها فيه الحق سبحانه وتعالى، والتي من خلالها يستقيم شأن الإنسان «فإن الفكر العربي كان يبحث عن نفسه من خلال الوحي وفيما وراء الأثر والخبـــر فيرتحـــل داخل النص يتساءل ويغور وينقب، ويستنبط ويكشف فيعقل ما لم يعقل ويعيد تعريف ما قد عرف وخاصة أن النص آيات بينات والبيان أشد الكـــلام احتمـــالا لضـــروب التفاسير وأصناف التأويل. والآيات علامات فائضة أي إشارات ورمـــوز وعـــوالم دلالية فسيحة»[1].

التأويل بين اللغـــة والاصـــطلاح:

يرجع مصطلح التأويل إلى جذر "أول"، والذي من تصاريفه آل يؤول أولا، أي صار إلى كذا، ومنه أول الشيء إليه: أرجعه، والمآل أي العاقبة والمصير، وأول الكلام فسره ورده إلى الغاية المرجوة منه، وتأول فلان الأمر توسمه وتحراه [2].

أما المدلول الاصطلاحي، فلا يخرج عن صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى آخر غير متبادر، وبعبارة "الجرجاني" في تعريفاته: «التأويل في الأصل الترجيح وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه إلى معنى يحتمله» [3].

وفي مقدمة "الراغب": «أن التأويل يختص بالمعاني، وهو من الأول، أي الرجوع إلى الأصل، ومنه الموئل للموضع الذي يرجع إليه، وذلك هو رد الشيء إلى الغاية المرادة منه علما كان أو فعلا... فالتأويل في الاصطلاح هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل ذلك بعبارة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقه أو مقارنه» [4].

---

[1] - علي حرب، المرجع السابق، ص17.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، مادة: أول.

[3]- السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، القاهرة، 1939، ص47.

[4]- الراغب الأصفهاني، مقدمة التفسير، ط1، مطبعة الجمالية، مصر، 1969، ص456.

وعرفه بعضهم أنه: «صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا بالكتاب والسنة» [1].

إن هذا الاستعمال الاصطلاحي للتأويل، يشير إلى أنه بحث حثيث عن المعنى/ الحقيقة، على أن يلتزم هذا البحث بظاهر النص، لأجل بلوغ الباطن، وأن يوافق ذلك البحث في مسيرته عادات العرب اللغوية ولا يخالفها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى اتساع الأفق الدلالي الذي يكتسبه التأويل، حيث منح صلاحية التعبير عن شبه وسبب ومقارن ولاحق المسمى الحقيقي، الذي استعيض عن ذكره بالتعبير، فالتأويل تمثل للوجه الآخر للنص، أو الاحتمال الثاني للفهم، والأهم في التأويل استكناه المحذوف لأن النص نسيج من المسكوت عنه بل هو بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها. فالنص بوح وإعلان وسكوت وكتمان، وهذا هو مدار التأويل. «فمدار التأويل هو ما يكمن خلف الظاهر القاطع، ذلك الفراغ الخلاق أو اللاوجود، هو عنصر أساسي من عناصر الثقافة الإنسانية يجب دائما أن نتجه إليه. المسكوت عنه لا يقل أهمية بأية حال عما ظهر وحسم أمره»[2].

فإحكام الظاهر مبدأ لا يجوز التهاون فيه، إذ لا يستقيم التأويل إذا لم يؤسس على علاقة المستوى الظاهر للنص بالمستوى الباطن.

النص القرآني والقراءة:

لما كان القرآن الكريم هو نص الحضارة العربية بامتياز، فإن العلماء قدأقبلوا على قراءته، ولعل الاهتمام بمعاني النص القرآني يمكن الرجوع بها إلى زمن النبي صلى الله عليه وسلم، حينما كان الصحابة يستفسرونه عن معاني بعض الكلمات أو العبارات الواردة في القرآن، والتي استعصى عليهم فهمها. إلى جانب الصحابة، نجد أهل الكتاب الذين جادلوا الرسول الكريم في مرامي آيات القرآن الكريم، ما دفع بعض الباحثين إلى إرجاع بدايات التأويل إلى ذلك الزمن، إذ نجد "نصر حامد أبو زيد" يرجع محاولة تأويل آي القرآن من باب التشكيك فيه إلى عهد النبي ـــ صلى

---

[1]– مساعد مسلم عبد الله، أثر التطور الفكري في التفسير في العصر العباسي، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص44.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2000، ص90.

الله عليه وسلم ــ؛ حيث ارتبطت الظاهرة بجدل أهل الكتاب مع الرسول في المدينة، وقد سجل القرآن الكريم هذه المحاولات بل ورد عليها في كثير من الأحيان [1] .

لقد كانت السنة النبوية شارحة موضحة ومفصلة لما ورد في القرآن الكريم، ولما كان الأمر كذلك، كان الاهتمام بتعليم السنة يقترن بتفسير النص القرآني، وقد تابع الصحابة في عهد الخلفاء تفسير القرآن على ضوء ما سمع وشهود وفهم من النبي.

ومن الصحابة الذين حملوا على كاهلهم مهمة تفسير القرآن الكريم، نجد "ابن العباس" (28هــ)، حيث زاد أن وظف الشعر الجاهلي في تفسيره، إذ قال موصيا للصحابة «إذا قرأتم شيئا من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه من أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب،وزعم أنه كان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعرا» [2].

هذه الخطوة التي قام بها "ابن العباس" في مجال التفسير، والتي جعلته يُعَدُّ السلطة المرجعية الأقوى في مجال التفسير[3]، فسمي ترجمان القرآن، وذلك بإدخاله معلما جديدا في تفسير النص القرآني، وهو الموروث الشعري العربي، الذي يعد مستودع ثقافتهم ومرجعياتهم الفكرية واللغوية.

لعل الميزة التي صبُغ بها التفسير إلى حد هذا الزمن، (عهد النبي والصدر الأول من العهد الأموي)، اقتصاره على ما غَمُضَ من الآيات القرآنية، فكانت مباشرة النص القرآني مباشرة جزئية، ضف إلى ذلك أنه تناول القضايا التي لا يسجل العقل فيها حضورا كثيفا كتفسير الحروف وأسباب النزول.

بدأ التفسير جزئيا، وأصبح في عهد التابعين أكثر اعتناء بآيات القرآن؛ إذ تناول النص القرآني آية آية، بل لفظة لفظة، ومن هنا ظهرت مسألة الخلاف حول معاني بعض الآيات، وكان هذا الأمر في عهد التدوين أين حدثت الفتن، واختلفت

---

[1]– نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، ط5،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص141.

[2]– مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصر الإسلامي، ط1،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص88.

[3]– محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظام المعرفة في الثقافة العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص135.

الآراء وكثرت الفتاوى[1]. ويرجع هذا الأمر إلى الخلاف حول المحكم والمتشابه من جهة، والخلافات السياسية والعقائدية من جهة أخرى.

لأن تلك الظاهرة ــ الاختلاف في تفسير النص القرآني ــ قد عرفت اتساعا، ظهرت محاولات سعت جاهدة لوضع قوانين تضبط التفسير وتأسر جماحه، فكان أقدم تفسير وصلنا هو تفسير "مقاتل بن سليمان" (م 150هـ)[*]، و"الفراء" (م 207هـ)[**]، و"ابن أبي عبيدة" (م215هـ)[***]. وعلى أهمية ما قدمه هؤلاء الرواد، نجد الإمام "الشافعي" يقفز ويتجاوزهم، ليكون بالفعل أول من يضع قوانين التفسير، ويرجع الأمر في ذلك إلى مرجعياته الفكرية. إذ المعهود عنه أنه كان دقيق المعرفة بأسرار العربية، وكان ذا إطلاع واسع على المحاولات الكلامية العقائدية، ضف إلى ذلك، كونه فقيها شغلته قضايا التفسير والتشريع، إذ يقال بشأنه والكلام "لعابد الجابري": «إنه بحق أول واضع لقوانين تفسير الخطاب القرآني من منظور فقهي قانوني» [2].

أرجع الشافعي التفسير إلى أصول أربعة، يمكن اختصارها في أصلين اثنين: أ- النص: ويشمل القرآن والسنة. ب- الاجتهاد: ويشمل اجتهاد الجماعة. وعليه، فإن البيان الشرعي الذي أسسه الشافعي للتفسير يمكن تصنيفه ضمن خانتين: صنف لا يحتاج إلى مزيد بيان، وهو النص الظاهر، وآخر يحتاج إلى مزيد بيان لوروده على صيغ مخصوصة ما أدى إلى اشتباه المعنى فيه، إذ يحتاج إلى مجهود أكثر، للوصول إلى المعنى المراد، إلا أن هذا الاجتهاد مؤسس على ركيزة أولى وأساسية وهي النص، فلا يتجاوزه ولا يحيد عنه.

---

[1]- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول، الأصول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، ص143.

[*]- صاحب كتاب الأشباه والنظائر في القرآن حيث اهتم بظاهرة تعدد دلالة الكلمات والعبارات في القرآن.

[**]- صاحب معاني القرآن حيث عالج فيه ظاهرة التجاوز.

[***]- صاحب كتاب معاني القرآن تناول فيه الأساليب البيانية والبلاغية التي ستصبح فيما بعد مادة خصبة لاستخلاص قوانين تفسير الخطاب القرآني.

[2]- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص22.

النص القرآني: إشكالية المحكم/المتشابه:

نزل القرآن الكريم وظل ردحا من الزمن ينقل تواترا، حتى تم جمعه من مصادره المتفرقة، ليكون تدوينه بمثابة التحديد الأخير لبروزه الطبوغرافي، وتم له بوصفه نصا/ كتابا مقدسا الانتقال من الفضاء الشفاهي إلى فضاء آخر (كتابي)، ليكون ذلك التمظهر الأخير له سبيلا إلى كسب دلالته الموحدة.

إن النص القرآني نص كامل مكتف بذاته، مكتمل في دلالته، لكنه مفتوح على إمكانات التوالد والنمو، فكان بذلك الوصف صدمة بيانية معرفية وفكرية للعربي، «لقد أعاد النص القرآني صوغ العقل والوجدان العربيين، وعلى أساس من أفكار هذا النص قامت حضارة كاملة أثَّرت تأثيرا عظيما في مجرى التاريخ والإنسانية[1]».

امتلك النص القرآني رؤية شديدة الثراء للوجود والكون، ولن نجاوز الصواب إذا قلنا إنه قد خرج بخصائص تشكيلية أعجزت العرب ــ وهم أهل البيان ــ وانتزع لنفسه بعد هذا كله مكانا خالصا له، ولما كان الأمر كذلك، صار النص القرآني محورا لعدد من الدراسات والأبحاث المهمة.

قد سبق للبحث أن أثبت أن التأويل، قد اقترن في الفكر الإسلامي بالخطاب القرآني أساسا، أما قبل نزول القرآن، فإن العرب ما عرفوا هذا النوع من مباشرة النصوص، على الرغم مما بلغته تلك النصوص الجاهلية من اكتمال ونضج فني.

لعل التأويل قد انبعث بدافع ملح، هو تحقق وجود المتشابه في القرآن، مما صرح الله تعالى بوجوده في قوله: ﴿ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ ﴾[2]، وقوله: ﴿ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ ﴾[3]، وعلى هذا الأساس، فإن التأويل قد تأصل مع المتشابه من القرآن بعلامة ثبوتية. فالحوار والجدل العقلي الذي أثاره النص القرآني، هو أساس قيام نظرية التأويل في الفكر الإسلامي.

غني عن البيان، أن النص القرآني تضمن آيات، فيها المحكم؛ وهو ما لايحتاج لبيان، ومتشابه، «وهو الذي يخلو من الدلالة الراجحة على معناه... ويدخل

[1]-وليد منير، النص القرآني من الجملة إلى العالم، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، 1997، ص15.

[2]- سورة آل عمران، الآية 07.

[3]- سورة آل عمران، الآية 07.

في المتشابه المجمل والمؤول والمشكل، لأن المجمل يحتاج إلى تفصيل، والمؤول لا يدل على معنى إلا بعد التأويل. والمشكل خفي الدلالة، فيه لبس وإبهام» [1].

ففي البدء، تناول التأويل ذلك الجانب المتشابه من القرآن، لأنه يحتاج إلى كشف وإيضاح، غير أن الذي حدث، أن التأويل اتخذ مسارا آخر، حيث امتد نفوذه إلى ساحة المحكم أيضا، وكان ذلك على يد المتشددين من الفرق الإسلامية، وهذا مسلك انحرافي خطر في سياق جدلية النص والقارئ/ المتلقي، بل علاقة الله والإنسان.

قد تولى تثبيت وتنظيم هذا الانحراف بعض الفرق الإسلامية الغالية، التي كان أهمها: الإسماعلية والعلوية وغلاة الصوفية والبهائية... حيث نقلوا التأويل من المتشابه إلى المحكم، وبهذا سيق التأويل إلى مراكز القواعد العامة والأصول الثابتة للدين.

قد تبنى التأويل كل من المعتزلة وأهل السنة، مع اختلاف في درجة اعتماد العقل فيه، حيث كانوا يتقيدون بالحدود التي تسمح بها وجوه البيان وأساليب العربية. أما الغلاة من الفرق الإسلامية، قد اجتهدوا في اختراق حدود البيان العربي في تأويلاتهم، ليستحيل النص القرآني على أيديهم إلى جملة رموز وإشارات، تأسرها أفكار مستمدة من مرجعيات غنوصية قديمة، أو انحراف عقائدي أو شذوذ فكري مغرض، ما أوصل إلى حالة من الاضطراب في الشريعة، والتشتت التنافري بين الطوائف والفرق الإسلامية، على الرغم من تلك المحاولات التي قدمها كل من علماء الكلام وعلماء أصول الفقه... والتي رامت أسر جماح هذا التأويل/ التدمير.

كل ذلك جعل مفهوم التأويل يرتبط في الفكر الإسلامي بالتوجس والحذر. وشاع أنه لا يجوز القول بالرأي في كل ما يتصل بالدين، فالقائل مخطئ وإن أصاب، لأن منطلقات التأويل الأساسية تعتمد على الظن، والظن في الدين افتراء على الله وادعاء بما لا يعلم.

---

[1]- صبحي الصالح، مباحث في علوم القرآن، دار الملايين، بيروت، 1990، ص307.

إلا أن الفرق الإسلامية القائلة بالتأويل، وجدت لمذهبها هذا مسوغات استدعت التأويل. لعل أول تلك المسوغات طبيعة النص القرآني ذاته؛ إذ القرآن حمال أوجه، متجدد بطبيعته بحكم إعجازه وكمال بلاغته. وعلى هذه الكيفية أدركه المفكرون؛ إذ انطلقوا من اعتبار النص المقدس نصا يدعو إلى التأويل ويحث عليه [1].

كما تضمن القرآن الكريم نصوصا رأى أهل التأويل فيها سندا لهم؛ إذ حثت على التأويل ورسخت مشروعيته، كقوله تعالى: ﴿ هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُولُوا الأَلْبَابِ ﴾[2].

لقد تقرر من خلال الآية الكريمة، وجود المتشابه والمحكم في القرآن الكريم[*]، طرحت كذلك مسألة التأويل، طرحا اختلفت الفرق الدينية في فهمه؛ إذ رأت الفرق البيـــانية، أن التأويل إحداث للفتنة وإحلال للشك مكان الحقيقة، ﴿ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ ﴾، فالدلالة الحقيقية لا يعلمها إلا الله، وما تفسير البشر إلا ضرب لأسداس في أخماس، بل هي محاولات مجهضة أصلا، لتبقى الدلالة الحقيقية مؤجلة إلى حين، على اعتبار أن الواو الواردة في الآية "واو" استئناف، ﴿ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ ﴾. فأما الراسخون في العلم فهم أولئك الذين يسلمون بأن أفهامهم البشرية لا سبيل لها فيما اختص به تعالى.

غير أن أهل الباطن، قد أوَّلوا الآية بشكل آخر مختلف، فقد اعتبروا الواو الواردة في الآية "واو عطف"، وعليه، فإن الخطاب الموجه في الآية ﴿ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ﴾، يخصهم دون غيرهم، بمعنى آخر، أن القرآن ظاهر وباطن، وأن الله تعالى والباطنيون وحدهم القادرون على استكناه الباطن/ المسكوت عنه في النص.

---

[1]- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص181.

[2]- سورة آل عمران، الآية 07.

[*]- بخصوص قضية المحكم والمتشابه في القرآن الكريم تضاربت الآراء حوله، حيث نجد الفرق الإسلامية لم تتفق حول المحكم من القرآن والمتشابه منه. يمكن الرجوع إلى بنية العقل العربي حول هذه القضية.

لتكون بهذا الآية الكريمة في اعتقادهم، السند التقريري والشرعي الذي نص عليه القرآن الكريم، كدعوة صريحة ومعلنة لممارسة التأويل. وهم إذ قالوا بذلك فإنما يعتقدون بأن الباطني وحده من البشر القادر على استكناه بواطن النص، لينتقل المعنى بذلك من النص إلى القارئ العارف (من بطن النص إلى بطن القارئ).

نخلص مما تقدم، أن مصطلح التأويل كان الأكثر شيوعا وتداولا في الساحة الفكرية الإسلامية؛ حيث استخدم دون حساسية للدلالة على أنه تفسير للقرآن وشرح له.

ولقد نشأ الخلاف حول تأويل القرآن في سياق الفرق الإسلامية (السياسية والدينية)، وتخاصمها ليستحيل التأويل إلى بوتقة، تضم إلى جانب الخوارج كل من الشيعة والمعتزلة والصوفية، فاقترن مصطلح التأويل جراء ذلك كله بالتوجس والحذر، ما أدى إلى التراجع التدريجي للمصطلح، لأنه بهذا المنظور فَقَدَ البراءة والحياد، وأُلحقت به دلالة التحريف والمذهبية.

التفسيـــر عند القدمـــاء:

جاء في المعجم الوسيط 'فسر' الشيء فسر فسرا: وضحه. وفسر آيات القرآن الكريم: شرحها ووضح ما تنطوي عليه من معان وأسرار وأحكام. 'التفسير': الشرح والبيان. وتفسير القرآن الكريم من العلوم الإسلامية، ويقصد منه توضيح معاني القرآن الكريم وما انطوت عليه من عقائد وأسرار وحكم وأحكام [1].

وجاء في معجم ألفاظ القرآن الكريم، في معنى التفسير: منه المادي كشف المغطى، ومنه المعنوي: التفسير كشف المراد من كل شيء يعرف به تفسير الشيء، فهو تفسرته وهو اسم كالشبهة [2].

مما سبق، يتبدى لنا أن كلمة التفسير قد أريد بها معان متعددة؛ أريد بها كشف المعنى وإبانته، أو إنها شهادة على أن الله تعالى عني باللفظ هذا...

يشير الدكتور "ناصف" إلى أن كلمة التفسير أريد بها في بعض أطوارها القص الديني، الذي حمل من مختلف الأنحاء، والذي تواتر على الألسن، وتردد على آذان قارئ القرآن قبل الخروج من الجزيرة العربية فاتحا، وبعدما خالطوا شعوب البلاد الأخرى التي نزلوا بها، من مثل ما كان لليهود في ماضيهم الطويل وقصة رحيلهم من مصر وبابل حاملين معهم من آثار حياتهم فيها ما معهم، هذا إلى جانب ما بعث إلى البيئة الإسلامية من الديانات الأخرى التي دخلت جزيرة العرب، قد عيبت تلك التزيدات التي اتصلت بمرويات التفسير النقلي باسم الإسرائيليات [3].

ولعل المدرسة البيانية قد أرست مفهوما دقيقا للتفسير، حيث تكلف له حدا وبيان موضوع ومسائل، له من القواعد ما يحكمه، فقد أريد به الفهم المنظم. والتفسير استبدال كلمة بكلمة، دون مراعاة للمستويات اللغوية الموظفة. «الاستبدال هو اعتناق ما سماه الأجداد تحصيل حاصل، إننا مسحورون بالاستبدال أو مسحورون بالترادف، ننبهر جدا بإعادة التعبير عن شيء واحد دون أن ندري» [4]،

---

[1]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة: فسر.

[2]-إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، ج2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص36.

[3]- مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ط1،دار سعاد الصباح، القاهرة، الكويت، 1992، ص180.

[4]- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص173.

المعتمد على أدوات، كما يشتمل على أقدار من معارف أخرى يحتاج إليها لفهم القرآن من لغة وصرف ونحو وبيان.

وقفة بين التأويل والتفسير:

أما التأويل ــ كما سبق للبحث وأن أثبت ــ كان يعني عربيا وإسلاميا الرجوع بأغراض النصوص إلى مصافها أو منطلقاتها الأولى / معناها (حقيقتها).

على أن التأويل قد أُحدث فيه علوم عقلية وجهته توجيهات مختلفة، من مقاصد حياتية وسياسية وغيرها، وزاد أهل التصوف والتشيع، أن ذهبوا فيه إلى مناهج خاصة يدعمون ما يقولون بالتفريق القاطع بين الظاهر والباطن، ما دفع أصحاب البيان وأهل الظاهر إلى أن اعتبروا ذلك غلوا وإفراطا غير مدعم بقرينة، هذه الأخيرة التي تحفظ للنص حرمته.

انطلاقا من هذه الشرفة، وقعت هوة سحيقة في استعمال الاصطلاحين؛ إذ نجد العرفانيين قد وسعوا المسافة بين التفسير والتأويل، بأن جعلوا الأول قرين الظاهر والثاني قرين الباطن، وهم إذ يفعلون ذلك، فإنهم يخصون عامة الناس بالتفسير، أما التأويل فهو خطاب الخاصة منهم.

في المقابل، نجد أهل البيان قد قلصوا المسافة بين الاصطلاحين، فالتفسير يخص الألفاظ. أما التأويل فيهتم بالمعنى العام للعبارة، وتأسيسا على هذا، ارتبط التفسير بالمعنى اللغوي الحقيقي. في حين جعلوا التأويل هو المعنى المجازي الذي يقتضي تأويله وجود قرينة دالة، ولعل هذه الأخيرة، هي جوهر الاختلاف بين الاتجاهين، فإذا كان البياني يتقصى القرينة اللغوية، فإن العرفاني يكفر بها، وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يخترق كل تلك الحدود التي أرساها النظام البياني لحماية النص القرآني من النوازل الطفيلية، فإقصاءهم للقرينة جعلهم ينتقلون باللفظ من حقل معرفي إلى آخر مغاير تماما، على اعتبار أن هذا الأخير، هو الجوهر الذي أشار له ظاهر اللفظ.

فالتأويل كان يدل في المرحلة الأولى على التفسير والبيان، أي التركيز على المعنى اللغوي للمصطلح، فلا فرق إذا عند القدماء بين التفسير والتأويل فكلاهما يدل على الإبانة[1].

وهناك من أنكر هذا الترادف ، فهذا "ابن حبيب النيسبوري" قال أنه قد نبغ في زماننا مفسرون لو سئلوا عن الفرق بين التفسير والتأويل لما فرقوا[2] فالتفسير أكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل، وأكثر ما يستعمل في الكتب الإلهية، والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها، وذهب البعض إلى القول بأن التفسير بيان لفظ لا يحتمل إلا وجها واحدا، والتأويل توجيه لفظ متوجه إلى معان مختلفة إلى واحد منها بما ظهر من الأدلة[3].

كل هذا يعني أن الأوائل قد نظروا إلى التفسير كإجراء أولي يقف من خلاله العالم على الألفاظ والمفردات شرحا وتوضيحا لمعانيها، أما التأويل فقد ربطوه بالدلالة عندها اعتبروه مرحلة تالية للتفسير، وهذا الاتكاء على القراءة الشارحة في المقاربة التأويلية يعطيها مكانة أخص، إذ تنكب على مهمة الحفر في بواطن النصوص ومناطق الغياب فيها.

وقد حسم "ريكور Ricoeur" هذه المسألة بربط التفسير بالمقاربة البنيوية والتأويل بفعل القراءة، وهو ذاته ما ذهبت إلى العرب، حين اعتبرت التفسير كشف للمستوى الظاهر (المعنى الواحد) . أما التأويل هو حقل الدلالات المحتملة على أن يتم توجيه فعل القراءة بالدليل إلى وجه منها.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1995، مادة: فسر.

[2] - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج4،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1988، ص167.

[3] - نفسه، ص167.

ناصف بين التفسير والتأويل:

لقد شغلت مسألة القراءة القدماء، كما شكلت هاجسا عند المعاصرين، فكل النظريات النقدية قديمها وحديثها، كانت تروم الكشف عن النص، وكان لكل توجه آلياته ومراميه، من تلك العملية لتتوالى المناهج وتتعاقب، وقد يناهض بعضها بعضا، ويظل النص ثابتا قارا، يتضمن سره الأبدي، الذي ما نجح منهج في الوصول إليه، ليكون بهذا كل نص إبداعي خلاق معجز بطبيعته.

أمام هذا الواقع، يظل النص يتضمن سؤالا، يستفز به القارئ/الناقد، فيظل هذا الأخير يتراوح بين التفسير والتأويل ــ إن شئت قل ــ التأويلات المختلفة، وما تتموج به الساحة النقدية اليوم من نظريات التلقي والقراءة والتفكيك، والنقد الثقافي... ــ وكلها تعتبر ممارسات تأويلية على اختلافها ــ لدليل على ما ذهب إليه البحث.

يحاول البحث في وقفته مع النقد العربي المعاصر، أن يطرق باب ناقد، يمثل الحديث عنه، حديثا عن نظرية نقدية قائمة بذاتها في الخطاب النقدي المعاصر، تمثل في شخص الدكتور الناقد "مصطفى ناصف"، الذي رام في أكثر من نصف قرن تقريبا، بلورة نظرية عربية، يمثل الرجوع إلى التراث، ومحاولة التواصل معه، قلبها النابض، وهو في كل ذلك يحاول خلق جسر متين ينبعث من تواشج العلاقة بين الماضي المتمثل في التراث العربي والإسلامي، والحاضر بما يشتمل عليه من تيارات فكرية ونقدية وفلسفية.

ولأن النص ومناوشته هَم الدكتور "ناصف"، لعل أول معلم نتوقف عنده مع الرجل ــ تماشيا وخطة البحث ــ نظرته لمقاربة القدماء للنص المقدس، ليكون محك الحديث هنا التأويل والتفسير.

فإذا كان النقد العربي القديم قد تراوح بين استعمال المصطلحين (التفسير والتأويل) على سبيل الترادف تارة، وعلى سبيل الاختلاف تارة أخرى، فإن الدكتور "ناصف"، ميز بينهما على سبيل الاختلاف، فالتفسير غير التأويل، إذ الأول هو «ضرب من الأخذ بالظاهر، يتماشى المفسر مع أقرب ما يتبادر إلى الذهن من العبارات، فهو يأخذ ما نسميه السطح الظاهر للأشياء... أما في حالة التأويل، فالمؤول يبحث في شيء آخر وراء هذا الظاهر، وهو لا يكتفي بالمعنى السطحي

المباشر، بل يرى أن المعنى السطحي على خلاف ذلك، لا يكفي ولابد من الرجوع إلى مصدر آخر» [1].

إن الدكتور "ناصف" يميز التفسير بالتخصيص على وجه الدقة؛ فهو يُعْنَى بالمظهر المحسوس من النص، ويأخذ بوضوح الدلالة، أما التأويل فيخضع للاستقراء، ويقوم على تغليب قرائن أخرى.

ولعل إقرار "ناصف" هذا، يقوم أساسا على مفهومه للنص، فالنص «منيع الجانب لا يدين إلا لمقتدر يتروى، لا يغرنك أن يكون النص أول اللقاء به داني القطوف، فإنه في عمقه خبيئا. إن أول النظرة "جملة" أو إطلاق وتقييم، ولكن المستوى الباطن شيء آخر لابد لنا إذن من أن نطاول النص ونزاوله، وأن نشق حجبه ونستخرج درره... يحتاج النص إلى "حفر" في طبقاته، كل هذا مؤداه أن النص رمز وتلويح لا ظاهر وتصريح» [2].

فالنص عالم كنائي، يشتمل على تصريح وصمت، وربما ما لم يصرح به أهم بكثير عما صرح وأقر به. فالسطح الظاهر لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة في النص بشكل يفرض معنا ثابتا، وواحدا إلى حد بعيد، هي بمثابة قشرة خارجية، قد تُوهم القارئ أنه امتلك النص. غير أن الحقيقة تقع دائما تحت الاختباء ــ كما يقول هيرقليطس ــ ولأنها منثناة كذلك في قراراتها ــ كما يقول باشلار ــ وهو عينه ما آمن به "ناصف"، فالطبقة الظاهرة ــ في واقع الأمر ــ واحدة ضمن طبقات أخرى متراكمة مضمرة ومتخفية، وهي ذاتها الطريق إلى العالم التحتي للنص، إلى أغواره المضمرة في الأعماق، ومهمة التأويل تتجسد في الكشف عن الغياب المسجل في النص، لترفع الحجب الواحدة تلوى الأخرى، عن طريق النقب والحفر في أعماق النص البعيدة القصية، ما يعني ضرورة، أن عملية مباشرة النص الأدبي هي عملية 'حرث' له، وهي إذ ذاك عملية شاقة مضنية، كأي حرث لأرض بكر مجهولة.

---

[1]– مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص66.

[2]– مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة 1420هـ/ آذار/ 2000، ص179.

ولما كان الأمر كذلك، نجد التأويل هو الأكثر قرابة وملاءمة لطبيعة النص الأدبي، فالنص تلميح لا تصريح، والتأويل يعنى بالدرجة الأولى بالتلميح، والتلميح تصاحبه لذة الاكتشاف، والعثور على المعنى هو النشوة الحقيقية التي يصبو إليها المؤول.

وقد تحدث "عبد القاهر الجرجاني" في أكثر من موطن عن أن الوصول إلى جوهر النص لا يتأتى إلا بعد المطاولة والمعاناة والمراوغة. «إن المعنى إذا أتاك مماثلا، فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتجديد الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، وكان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد» [1]. فالامتناع والإباء والاحتجاب، كلها صفات أطلقت على المعنى لترسم صورة حقيقية لرؤية "الجرجاني" وموقفه من النص الأدبي.

إن هذا الفهم للنص الأدبي، الذي تميز به ناقدنا، والذي استدعى التأويل دون التفسير، تتحرك معه أفكار أخرى، نجده فيها يلتقي مع أقطاب النقد الجديد، "جماعة تيل كيل" في الفكرة القائلة إن النص نسيج، وفكرة النص البصلة عند "بارت" ذلك النص الذي يتكون من أغشية ليس لها نواة محددة، وهي فكرة تقربنا من طبقات النص أو الترسبات النصية عند "دريدا"، وحفريات "فوكو" من أجل اختراقها إلى أعماق النص.

هذه الاستراتيجية التي تميز بها النص، جعلته ينأى بطبيعته عن فاعلية الوصف والاستقراء (التفسير)، بل يصبو إلى تحديد المرامي المقصودة فيه على سبيل الاحتمال. فهو لا يحمل دلالة نهائية؛ إذ تظل دلالته مؤجلة واحتمالية، والتأويل وحده ـــ في نظر الدكتور "ناصف" ـــ هو الآلية الوحيدة القادرة على استجداء ذلك المؤجل، وقبول المحتمل، بل وفهم الملتبس. وكما يقول "إيكو" إن الحقيقة /المعنى: «محددة بأنها ما لم يقل، أو ما قيل بشكل غامض، وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النص» [2]. ولا شيء غير التأويل قادر على افتكاك الحقيقة، واختراق سطوح

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح:.هـــ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، 1979، ص126.

[2]- إمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، ، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس 1996، ص53.

المعنى؛ إذ «التأويل مبناه الثقة بالنص، والإيمان بقدراته والاشتغال بكيانه الذاتي، والغوص المستمر على تداخلات بنيته» [1].

هل يعني هذا أن ثمة قطيعة بين التفسير والتأويل عند ناصف ؟ وما طبيعة العلاقة بينهما ؟

لقد ميز الدكتور "ناصف" بين التفسير والتأويل، وهما أصلا مصطلحان مختلفان، تتعلق بعض هذه الاختلافات بجزئية التفسير؛ إذ يتعامل مع العلاقات اللسانية موضحا غريبها كاشفا الدلالة الوضعية للجمل والتراكيب، مفعما بروتينية تقمع حركية النص، وتفرض عليه وجها واحدا، لا يمكن أن يُعْرَفَ النص بغيره، بالتالي يمارس سلطة على النص، في حين أن التأويل يعد منهجا نصيا، لا منهجا لغويا، كما هو الشأن بالنسبة للتفسير، ضف إلى ذلك أن التأويل بحث حثيث عن انعتاق النص عن كل السلطات إلا سلطة نفسه.

غير أن هذا التمييز بين المصطلحين، لا يعني بحال أن ناقدنا يرفض التفسير ويبعده، بل على العكس من ذلك، وعلى الرغم من ما بينهما من اختلاف، نجد الدكتور "ناصف" يتخذ من التفسير عتبة أولى للتأويل، ذلك بأن يقوم التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة، وبين الخفية والانغلاق، من جهة أخرى. وما التأويل ــ حسب الدكتور "ناصف" ــ إلا سعي للكشف من خلال الواضح الجلي، واستنطاق لما لم يقله النص من خلال ما قاله فعلا، «لا يجوز التهاون في حفظ التفسير الظاهر، بل لابد منه أولا؛ إذ لا يطمح في الوصول إلى الباطن قبل إحكام الظاهر، ومن ادعى فهم أسرار النص ولم يحكّم التفسير الظاهر، كمن ادعى البلوغ إلى صدر البيت قبل أن يتجاوز الباب» [2].

إذن، التفسير والتأويل لا يتعارضان بقدر ما يتكاملان. إن التفسير يشكل عتبة للممارسة التأويلية، ومن ثمة يكون التفسير جزءا من عملية التأويل، وتكون العلاقة

---

[1]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان 1417هـ/ فبراير/ شباط 1997، ص07.

[2]- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص203.

بينهما علاقة النقل بالاجتهاد [1]، وعوضا عن المعاني التقريرية، التي يقدمها التفسير، يتعامل التأويل مع لعبة الاحتمالات، ومع السياقات التي تفرض مدلولا دون آخر. ويكون بذلك التأويل دعوة للعبور، والكشف لما يبطنه النص، من خلال طابعه اللغوي العلائقي.

في هذا الإطار، يشير "نصر حامد أبو زيد" إلى أن ذلك التمييز الحاد في التراث العربي بين مصطلحي التفسير والتأويل، كان يطرح فقط على الصعيد النظري. أما إذا انتقلنا إلى المجال التطبيقي والممارسات الفعلية على النص، نجد النص فارض لسلطته، التي تختزل الحدود بين التأويل والتفسير، إذ والقول "لأبي زيد" «لم تخل كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات التأويلية، حتى عند المفسرين القدماء، الذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النص، كابن العباس مثلا، ومن جانب آخر، لم تتجاهل كتب التفسير بالرأي أو التأويل الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص» [2]. فالاختلاف الذي اعتقده البعض بين المصطلحين، كان اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد؛ بل إن من القدماء من التفت إلى التفرقة بين التفسير والتأويل، إذ نجد "ابن الأثير" يقول بخصوص الموضوع: «وذهب بعضهم في الفرق بين التفسير والتأويل إلى شيء غير مرضٍ كقوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ﴾ فتفسيره من الرصد يقول: رصدته إذا رقبته وتأويله تحذير العباد من تعدي حدود الله ومخالفة أوامره،والذي عندي في ذلك أنه أصاب في الآخر،ولم يصب في الأول» [3]. فالتفسير والتأويل يشتركان في هدف واحد، وهو إظهار النص، غير أن لكل منهما حدود، فالتفسير يتعلق بالمفردة، ودلالاتها في السياق. أما التأويل فيجري في النص وليس في المفردة.

لقد أحالنا الدكتور "ناصف" إلى أقدم التفاسير المنظمة ـــ تفسير الطبري ـــ حيث «وجدنا المؤلف يسوق أمام كل آية حشدا من الآراء، وقد يرجح بعضها

---

[1]- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص80.

[2]- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص22.

[3]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة مصر، القاهرة، 1959، ص75.

ويختار وجها دون الآخر» [1]. لعل القدماء قد وعوا فكرة أن التأويل لعبة احتمالات أو اختيارات، ما يفسره تضمين تفاسيرهم آراء السابقين، ولم تكن تلك العملية عشوائية على الأقل، لأنها كانت سنة يهتدي بها كل المفسرين، ضف إلى ذلك أن كل التفاسير، التي واجهها النص عبر الحقب المتوالية، حملت مضامين الفكر الإسلامي العربي من جهة، واحتمالات كانت تلك النصوص حبلى بها من جهة أخرى، والتي لا يمكن بحال فهم النص دون الرجوع إليها، وإن دلت مسألة الوجوه على شيء، فإنما تدل على أهم ملمح تميز به النقد الحديث، وهي مسألة انفتاح الدلالة والتعدد القرائي، «إذ التأويل شخصي من ناحية، ولكنه يحمل من ناحية ثانية آثار العقول الصحيحة، ومحمود الأذهان اللطيفة» [2].

الفكرة ذاتها، نجدها عند الدكتور "وهب رومية"، الذي ينتمي للتيار النقدي نفسه الذي احتذاه الدكتور "ناصف"، فكلاهما يدعو لمبدأ القراءة الخلاقة، وهو في معرض حديثه عن ملامح القراءة الصحيحة المتحرية للموضوعية، «للمرحلة الأولى من القراءة هي مرحلة التفسير جناحين: الأول "لساني" يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معاني الكلمات، والثاني تاريخي، يجعل المعرفة الصحيحة مرهونة بمعرفة السياق التاريخي الخاص، وثالث هذه الشروط، يقتضي أن تسبق مرحلة التفسير مرحلة التأويل، وهي المرحلة التي يدخل فيها القارئ ونصه في حالة حوار، وكل فهم عميق، هو التقاء بين خطابين؛ خطاب الذات القارئة المضمرة، وخطاب الموضوع المقروء أي حوار بينهما» [3]. فمهمة المفسر هنا تشبه مهمة المحقق الذي يجعل النص قابلا للتداول والفهم، فهذا المسعى الوظيفي يجعل التفسير عمل يشمل كل العلوم الممهدة للتأويل.

إذا كان الدكتور "ناصف" و"وهب رومية" قد ميزا بين مفهومي المصطلحين: التفسير والتأويل على أن يكون التفسير مقدمة ضرورية للتأويل نجد "جابر

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص53.

[2]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص72.

[3]- أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شوال 1416هـ/ مارس/ آذار 1996، ص23-24.

عصفور"، لا يرى كبير اختلاف بينهما، بل إنه يعطف التفسير على التأويل ما يوحي قطعا، أنه يستخدمهما من قبيل الترادف، فلا فرق بين التأويل والتفسير، على اعتبار أن كليهما يعتبر فعل قراءة «وسواء نظرنا إلى التفسير على أنه يرادف التأويل، أو ميزنا الأول بالعمومية والثاني بالخصوصية، فالعملية التي ينطوي عليها كل منهما في العموم والخصوص، قرينة العملية التي تتضمنها القراءة، ولعل الأدق، أن نقول إن هذه هي تلك في الوقت نفسه، بمعنى أن كل قراءة هي عملية تفسير، أو تأويل، وكل عملية تفسير أو تأويل، هي عملية قراءة وفي الوقت نفسه فكلتاهما عملية أداء المعنى، أو إنتاج له، بشرط أن نفهم أداء المعنى أو إنتاجه بوصفه محصلة لفهم المقروء...» [1].

فالتفسير والتأويل سيان في الخطاب النقدي الجابري، بل هما مصطلحان يصبان في مفهوم واحد، على اعتبار الغاية المشتركة هي أداء المعنى، بل إن التفسير والتأويل يذوبان في قلب مصطلح جديد هو "القراءة"؛ إذ يصبح من العبث فصلهما أو تمييزهما، «فمعنى القراءة بوجه عام لا ينفصل عن التفسير ولا يبتعد عن التأويل» [2].

ما يخلص إليه البحث، أن كلا من التأويل والتفسير، قد ترعرعا في كنف الفكر الإسلامي، وانبعثا على حاشية دراسة النص القرآني، وتطورا في ظل ما تموجت به الساحة الإسلامية القديمة من فرق إسلامية مذهبية وسياسية،...

جمعهما النص القرآني؛ حيث رام المصطلحان تمكين القارئ/ المتلقي من فهم أخصب وأنضج للخطاب القرآني، غير أنهما قد تراوحا بين الفوز بثقة المؤسسة الدينية وسخطها، فبتحلي التأويل لبوس المذهبية واللاموضوعية، والمغالاة المغرضة، سجل ــ بهذا ــ تراجعا أمام مصطلح التفسير الذي دل في كثير على البراءة والموضوعية.

لعل الوجه الظاهر/ المثبت للنص، هو أحد تجلياته، وثمة وجه محذوف لم يعلنه ولم يفصح عنه، وليس من حقنا أن نُعْلِيَ من شأن ما ذُكِرَ (الظاهر) أكثر مما

---

[1]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، م1، ص102.

[2]- نفسه، ص111.

ينبغي؛ لأن لكل ظاهر معلن "باطن". ولكل ظاهر صديق مناوئ، وهم التأويل هو بعث العلائق بين المحذوف والمثبت في علاقة جدلية، ولما كان الحوار لب التجربة التأويلية، فلابد من كشف هذا المحذوف المحاوَر.

وعليه، فالنص مناوشة بين دلالة ساكنة، ودلالة متحركة يجب احترامـــها، والتنكر لإحدى الجانبين أمر تعسفي، فإذا كان الانحياز لسياسة الاستبدال وحده (التفسير) ــ الساكن في النص ــ أو إلى جانب التأويل وحده (المتحرك)، فإننا بذلك سنعدم التجربة التأويلية بإلغاء الحوار. فكيف يتم الحوار دون تقدير المحذوف عن طريق الظاهر ؟

كل من التفسير والتأويل يلح على فعل الكشف، والكشف لا يكون إلا عن محذوف، والرجوع في التأويل لا يكون إلا لمحذوف، كلاهما (التفسير والتأويل) مبني على وزن تفعيل. والتفعيل مشقة وبذل. «في كلمة التأويل وكلمة التفسير معنى الحركة معنى الذهاب والعودة، وكلمة التفسير في مغزاها الروحي، منوطة بكشف السر وتنظيم الحركة، والسعي المنظم ورسم الأفق، وكسب الخبرة واتقاء الزلل» [1].

هذا ما وجدناه عند قدماء المفسرين، سواء وعوا ذلك أم لم يعوه، فالعرف الذي كان سائدا عند علماء العرب المهتمين بتدارس القرآن الكريم إنهم قد اصطلحوا بـــ "التفاسير" على كل الكتب التي تتعرض للقرآن الكريم قراءة. وأطلقوا لقب "مفسر" على كل من يقوم بتلك العملية "عملية القراءة"، هذا التوحد في التسمية (المفسر)، يدل على أن القدماء قد أدركوا التداخل بين التفسير والتأويل، وإن شئت قل: إنهم وعوا قضية توحدهما وتكاملهما.

أن التفسير يقف عند عتبات النص، ولا يتعمقه، لا يتراوح بين النطق والسكوت، الظهور والإضمار، ولأن النص تمثيل كنائي يخفي كما يوضح، وفي بيانه غموض وتعمية، هنا يأتي دور التأويل، ليجهر بالأصوات التي كتمها النص أو كبتها.

[1]- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص173.

وإذا كان الدكتور "ناصف" قد فرق بين الاصطلاحين، فهو لا يروم إقصاء التفسير وإحلال التأويل، بل فعل ذلك لأجل عقد مصالحة بينهما، ليكون التفسير بمثابة المقدمة الضرورية للتأويل، والأساس الذي يقيم عليه المؤول قراءته، ليكون التأويل بهذا مرحلة متقدمة أو عليا من التفسير. من هنا، نستطيع أن نقول إن كل تأويل تفسير، ولا يكون كل تفسير تأويل، وما هذا إلا تأكيدا على أن التفسير خطوة ضرورية لملامسة إيكولوجية النص، حتى يألفها القارئ، وما التأويل إلا مآل لعملية التفسير.

ناصــف والتأويــل:

إيركولوجية المصطلح/الباطنية الغالية:

غني عن البيان بعد هذه الوقفة التي كانت للبحث، أن مصطلح التأويل قد عرفته الساحة النقدية العربية القديمة، غير أن نقادنا المعاصرين، كثيرا ما نجدهم يأخذون بالمصطلح الوافد "الهيرمينيوطيقا" *Herméneutique*، وهناك من يرفض هذا اللفظ، بدعوى أن التراث العربي ثري بالمصطلحات، قد تضمن مصطلح "التأويلية". فما هو موقف الدكتور "ناصف" من هذا الاستعمال الاصطلاحي؟ وما مدى أخذه بالمفهوم القديم لهذا المصطلح؟

لما كان لكل نظرية مصطلحاتها التي تميزها وتؤسس كيانها، وتمد جسر تواصل مع متلقيها، نجد الدكتور "ناصف" في مشروعه النقدي يهدف إلى تأسيس منظومة اصطلاحية تضم الثقافة العربية، لأن المصطلح كائنا معرفيا، خاضعا للمحيط الذي انبثق منه، محملا بالشحنات العاطفية والفكرية والثقافية، التي أنتجته، فيكون بذلك الابن الشرعي لرحم الثقافة والفكر، إذ لا يمكن بحال استكناه مضمون المصطلح، إذا تجاهلنا تلك الثقافة الأم وأهدافها، «فالمصطلح النقدي يركز ثقافة واسعة في بؤرة» [1]، وما تلك البؤرة إلا لفظة المصطلح، والتي تعج حركة وتعبق تاريخا وتحمل أسطورة فكر وثقافة.

---

[1]- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص10.

فكل مصطلح ينتمي دون شك إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي ينبعث منه، فيكتسب بناء على ذلك مناعته وخصوصيته [1]. فهو لا ينبعث من عدم ولا يتنامى عشوائيا، ولا يحيا متطفلا على رحم، لا يمت له بصلة، إنما هو وليد وعي فكري. لا ينشأ مصطلحا مستويا على سوقه، إلا إذا عاش في جوه الروحي، وفُهِمَ في ظل تاريخه، فالمصطلح «يمتد بجذوره في تربة مشتركة سطحها نسميه الأدب أو النقد أو البلاغة وعمقه مخاوف جماعة وآمالها» [2].

ووعيا من ناقدنا بأهمية المصطلح، والاستراتيجية التي يتميز بها في المنظومة النقدية، نجده قد شرح المصطلح شرحا مختلفا حيث نظر إلى دلالته من الناحية الثقافية، والقوة التعبيرية الكامنة فيه، ولم يعتمد على الذوق الأدبي وحده، ليستحيل بذلك المصطلح في الخطاب النقدي الناصفي وسيلة لا غاية.

وتجنبا للأزمة الاصطلاحية، التي تعيش تحت رحمتها الساحة النقدية، والبلبلة التي حلت بالخطاب النقدي الحداثي نتيجة انبهاره بالمحمول الغربي وإشاحته عن الموروث النقدي العربي، ما أصبغ مصطلحاتهم لبوس الغموض، وأدى إلى انقطاع حبل التواصل بين الناقد والقارئ، بل بين أبناء الجلدة الواحدة من النقاد، حيث غدا المصطلح «إلى ما يشبه الكائن الغيبي المغلف بالطلاسم والأسرار، فهو مشفر ومرمز مفكك ومؤسلب ومؤنسن ومتأمثل ومتمفصل ومتموضع ومتسمطق مسميا ومنزاح ومنحرف ومتناص» [3].

أمام هذا الواقع، نجد الدكتور "ناصف" يقلب تربة التراث محاولا في كل ذلك إجراء عملية استقراء للاستعمال الاصطلاحي عند القدماء، فتتبع التطور التاريخي لمصطلح "التأويل"، وانزاح في توظيفه إلى الأصول التي نشأ فيها؛ إذ في البدء ارتبط المصطلح بالنصوص المقدسة (القرآن والسنة)، واقترن بالتوجس والحذر، لأنه كان لواء الفرق الإسلامية المتطرفة في فهمهم للنصوص المقدسة، ما أدى

---

[1]– رضوان بن شقرون، إشكالية المصطلح في الفكر الإسلامي الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد خاص، 1988، ص87.

[2]– مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص10.

[3]– عبد القادر القط، قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع48، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ، صيف 1994، ص102.

ببعض التيارات الإسلامية إلى رفض التأويل جملة وتفصيلا، بل ونعتت أصحابه بالكفر كالحنابلة والظاهريين. «فقد كان الحنابلة يحاربون كل ميل إلى التأويل قليلا كان أو كثيرا» [1]. فالفرق التأويلية كثيرة في الفكر الإسلامي القديم، «... التأويل كلمة تطلق كثيرا للدلالة على مناهج المتصوفين والآخذين بالتفسير الشيعي والإشاري الباطني...» [2].

إن طبيعة النص القرآني تفرض التأويل ضرورة، وإلا انتفت سمة الأزلية التي اتصف بها القرآن الكريم، وتغيب بذلك أهم ميزة للكتاب المقدس وهي "الإعجاز"، ففكرة الإعجاز تجعله ينأى عن كونه نصا مغلقا، على قراءة معينة أو واحدة، كل تلك الميزات جعلت الفرق الباطنية تذهب في تأوليها كل مذهب، بل نجدهم قد زادوا شططا؛ إذ تعرضت الآية الواحدة من القرآن الكريم لتأويلات متباينة تماما، وكانت كل فرقة تدعي لنفسها امتلاك الحقيقة، وتفند ما وصلت إليه نظيرتها، حتى لكادت تلك الفرق أن تصل إلى ما أعلنته التفكيكية من الرقص على الأجناب وفوضى القراءة، ولانهائية الدلالة.

وهم يقرؤون النص القرآني على تلك الشاكلة؛ لأنهم كانوا ينطلقون من معطيات جاهزة، تمارس السلطة على النص، حتى لتستحيل قراءتهم استعمالا لا تأويلا على حد تعبير "إيكو": «في كل هذه المذاهب، نجد المفسر قد دخل على النص ببعض الأفكار السابقة في ذهنه، فهو إن كان متصوفا مثلا أخذ يطبق على الآيات اصطلاحات الصوفية ومفهوماتهم وأذواقهم وللصوفية أذواق خاصة، ولهم رأي خاص في المعرفة...» [3]. فالقارئ المتشيع يعتريه جمود أقره اتجاهه الفكري، وولوجه النص ليس لغاية ملامسة تفاصيله وتضاريسه،بل مهمته ــ حسب اعتقاده ــ تنطوي على أهم من هذا بكثير، فرغبته العميقة تطمح لتفتح مسامات النص، لتنطلق أعماقه بصدى أفكار القارئ المتشيع المسبقة، بل إن غاية تطلعه تحويل النص إلى

---

[1]- مالك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، م29، ع1، الكويت، 2000، ص100.

[2]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص66.

[3]- نفسه، ص66.

بيان صوفي محض، بحيث يجعل منه شديد التنكر لحالته الأولى المتمثلة في كونه نصا حرا مستقلا.

فالأولية الذهنية، التي يعتمدها المتصوفة في تأويلهم للقرآن، هي المماثلة بين آراء جاهزة لديهم تشكل قوام مذهبهم، «فهم أمام النص القرآني يسلكون مسلكا لا تشوبه الحرية العقلية بدرجة كافية، أي إنهم يجعلون النص القرآني نصا صوفيا، وبذلك يخرجون على السياق الظاهر إلى ضروب خاصة، من التأويلات ربما لا تسعف عليها القرائن الموجودة أمامنا في الآيات أو في السورة كلها» [1]. فالمؤول الصوفي لا يبدأ من المعطيات اللغوية ولا بالحقائق التاريخية، بل ينطلق من موقفه الراهن محاولا أن يجد له في النص القرآني سندا، متجاهلا المعطيات الأساسية لإدراك الظاهرة النصية، متعاليا على الإطار اللساني والتداولي للنص، بالمقابل نجده شديد الإخلاص والرضوخ لذاتيته المتضخمة، ونظامه المعرفي، الذي يعتمد على رؤية خاصة للكون وللأشياء.

أمام هذه الاستراتيجية، فإننا لن نجافي جادة الصواب إذا قلنا إن التأويل الصوفي نسف سلطة النص وقوّض أركانها، حيث أصبح النص ساحة تلتقي عندها مجموعة من التأويلات المتعارضة تعارض قوى سلطة (القارئ)، بحيث تحرص كل قراءة على أن تجذب النص إلى صفها، تمارس عليه ضروبا من العنف لينطق باسمها، ومن هنا بات التأويل الصوفي لا يهدف إلى جلاء معنى النص، وإنما حوله إلى ميدان صراع وعنف.

نجد الدكتور "ناصف" يلتقي في ما ذهب إليه مع أهل الفكر من دعاة التراث، فهذا الدكتور "عابد الجابري"، يؤكد الزعم الذي ذهب إليه ناقدنا، من أن مصطلح التأويل قد ارتدى لبوس المذهبية والمغالاة المخلة، فالتأويل المذهبي، سواء منه الشيعي أم الصوفي، قد اعتاد أن يكون نوعا من التضمين، فهناك آراء جاهزة يراد صرف معنى النص إليها، وجعله لسان ناطق بحالها، فالتأويل عند أهل التشيع متحرر من قيد القرينة، إذ يتم دون جسر ودون واسطة [2].

---

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص66.

[2]- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص291.

فالانتقال من مستوى النص الظاهري إلى الباطني، يتم "بالاعتبار"، وهي آلية ذهنية يتوسل بها الصوفي للوصول إلى "الكشف"، تتم تلك العملية، وهي بريئة كل البراءة من أي قرينة (عقلية أو نقلية أو حسية)، بحيث يتم الوصول إلى الكشف الحقيقة/المعنى عن طريق "القلب"، «فللمتصوفة أدوات خاصة، ولهم رأي خاص في المعرفة، ومكانة القلب الإنساني بالنسبة للعقل» [1]. فالمعرفة/الحقيقة/المعنى مستجلبة ومتجلية عن طريق القلب، والقلب سبيل الحق عندهم، وهو: «تلك اللطيفة الإلهية التي يدرك بها المتصوف الله وأسرار الكون، إنه مركز المعرفة والكون معا» [2].

طريق المعرفة إذن هو "القلب"، ما يقتضي إعدام العقل وكل شيء عدا القلب، لأنها تعتبر حواجز وحجب، تحول دون إدراك الحقيقة، وبهذا ينتقل المعنى من النص كونه حامل الحقيقة/المعنى، إلى القارئ العارف كونه مركز الحق.

إن هذا الترف التأويلي، الذي عرفه النص المقدس على يد الفرق الإسلامية الغالية، يؤدي لا محالة إلى فوضى القراءة، و الدكتور "ناصف" إذ جعل التفسير مقدمة ضرورية للتأويل لأجل تجنب مثل هذه المغبة.

لا نجافي جادة الصواب إذا قلنا إن الترف الذي عرفه التأويل القرآني، لم يكن حكرا على القرآن الكريم، فكل الكتب المقدسة تعرضت لمثل هذا الترف القرائي، فالتأويل عند العرب وعند الغرب على السواء، انبعث من رحم تدارس الكتب المقدسة، غير أن قداسة القرآن الكريم دعت مجموعة كبيرة من الفرق الأصولية والفقهية للتصدي لمثل هذا الترف، الذي يحل الخلاف والتشتت في صفوف الأمة. «فالنصوص المقدسة بالمعنى الحقيقي للكلمة لا يسمح فيها بتجاوز من هذا النوع، وعادة ما تكون هناك سلطة وتقليد ديني يدعيان امتلاك مفاتيح التأويل» [3].

إن مصطلح التأويل، كما عرفه الفكر الإسلامي القديم، والذي انكشف لنا من خلال عملية الحفر والتنقيب في المحمول الفكري والثقافي للمصطلح، يدل على حرية في فعل القراءة أدت إلى ترف مفرط، ومحق لحدود النص تكاد تشرف على

---

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص66.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص90.

[3]- إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص63.

فوضى القراءة، وتبيح ما أحلته التفكيكية من رقص على الأجناب. فهل غاية الدكتور "ناصف" في العودة إلى التراث وكشف ما تم للبحث من خلال مسيرته إلى الآن تبني هذا التوجه التأويلي؟

التأويل ونزاع السلطات: سلطة النص/سلطة القارئ:

لقد اتضح من خلال هذه المعاينة، أن التأويل قد ترعرع في ظل الفكر الديني، وهو ما يدفع إلى القول، بأن علم التأويل كان مرتبطا بالنصوص المقدسة، فاكتسب ــ نتيجة لذلكــ خصوصيته التي ميزته. أمام هذا الواقع، وجدنا الدكتور "ناصف" قد رجع إلى التراث العربي القديم، في محاولة لرصد مفهوم التأويل، والأسس التي قام عليها، ليرتسم بذلك النهج الشرعي الذي يقترحه بديلا للاستيلاب، الذي يعانيه النقد العربي المعاصر أمام المحمول الغربي، ليكون مستودع التراث العربي محل التنقيب عن مفهوم التأويل، محاولا في كل ذلك تقويم ما اعتوره من اعوجاج وانحراف في ضوء ما طرأ على الساحة الفكرية والنقدية الجديدة، «فكلما قرأنا شيئا عصفت بنفوسنا عاصفة لا تهدأ، إلا إذا أقمنا علاقة تداخل بين قديم وحديث» [1]. وبصنيعه هذا، نجد الدكتور "ناصف" قد سجل محاولة جادة لتهيئة تربة التراث الخصبة لتأصيل الدخيل، وغرسه في الثقافة العربية حتى يتسنى له اكتساب خصائص الثقافة العربية، ويصبح طرفا فاعلا فيها، ومتفاعلا مع بنية الأفكار الأصلية في تراثنا.

أمام هذا الواقع المقترح كبديل، نجد الدكتور "ناصف" يهدم من مبادئ التأويل الصوفي ما لم تكتب له الاستقامة، ليجنب التأويل ما بلغته اليوم التفكيكية من بلبلة وفوضى القراءة، بل يقترح بدائل كانت نتاج تواشج العلاقة بين التراث والمعاصرة.

أمام هذا الطرح يقف البحث متسائلا: هل نسلم بالانقياد كليا وراء سلطة القارئ التي أحلتها المنظومة التأويلية الصوفية ؟ أم على المؤول أن يقف إلى جانب سلطة النص ؟

---

[1]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رجب 1415، يناير/كانون الثاني 1995، ص247.

ردا على التأويلية المفرطة (الصوفية/التفكيك):

بدءا لابد من الإشارة هنا إلى أننا حينما نتحدث عن سلطة النص، فإننا نقصد بها مدى ما يفرضه النص، أو ما يفشل في فرضه على المؤول، أثناء عملية مباشرة النصوص من التزام أو عدمه بمعطيات النص.

الأنا المتعالية/إرادة القوة:

إن رحلة البحث في مشروع مسيرتها توقفت عند محطة التأويل، وقد استطاعت من خلال الولوج في صرح الفكر الصوفي أن تستخلص: إن المتصوفة قد أسسوا العملية التأويلية على جناح واحد "القارئ"، مع تغييب تام للجناح الآخر "النص"، وعماد الأمر عندهم أن القارئ/المؤول الصوفي ملهم ممتلك للحق/المعنى، أي إن المعنى كامن في ذاته، حال في قلبه، ما يؤهله سلب السلطة من النص.

إن هذا المؤول الصوفي (العارف/الملهم/السوبرمان)، يتناص في أكثر وجوهه مع الخاخام، «المفسر في المنظومة القبالية الذي يفرض أي معنى يشاء على التوراة، وذلك من خلال "الجماتريا"، والأشكال الأخرى من التفسير» [1].

انطلاقا من هذه الشرفة فالمؤول الصوفي يقيم استيراتيجية تأويلية على أنقاض النص، وإقصاء دوره في العملية النقدية، ومحق كل سياقاته، والتي تعتبر بشكل أو بآخر هوية النص. فبدل أن تجعل الحوار مع النص واستكناه خباياه هدفا لها، نجدها تروم استجواب النص، بل وجعله لسانا ناطقا بحال المتصوف "السوبرمان"، «فالتأويل جنوح عن المقاصد والدلالات الموضوعية في القرآن، ودخول في إثبات عقائد وأفكار أو بالأحرى ضلالات من خلال تحريف عمدي لدلالات ومعاني المفردات والتراكيب القرآنية» [2].

لقد اعتقد الصوفي، أنه وحده صاحب الحق في النظر إلى النص، وكل مقاربة عدا مقاربته هو، تعتبر ضربا لأخماس في أسداس، هذا يذكرنا بمفهوم "إرادة القوة"،

---

[1]- عبد الوهاب المسيري، اليهودية وما بعد الحداثة، رؤية معرفية، مجلة إسلامية المعرفة ع10، س3، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، خريف 1997، ص97.

[2]- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص77.

عند "نيتشه"، فالصوفي يرفض قراءة غيره ليثبت قراءته؛ إذ بيده القدرة على التأويل لتكون تلك القراءة المقدمة صالحة في موقفها إلى حين.

وإقرارا للحقيقة، فإن الخطأ دائما هو قرين مثل هذا التأويل؛ لأن المؤول قد نصب نفسه سيدا على النص، بالتالي له مطلق الحرية في إدارة النص كيفما شاء، ليستحيل هذا الأخير في ظل هذه الهرطقة عبدا تابعا. فيغدو هذا المقروء هيولي قابل للتشكل في أي صورة شاءها القارئ.

الأيديولوجيا:

ومما تجدر الإشارة له، والأمر كذلك، إلى أن المؤول الصوفي على درجة كبيرة من التواطؤ، إذ تمارس عليه الإيديولوجيا ضغطا وتوجيها، فتنتزع لنفسها سلطة مطلقة، على اعتبار أنها الطريق القويم الموصل لجوهر المقروء، إذ به يستنزف النص للتأكيد على سلامة مذهبه، وسعة ثقافته، وتخصص علمه، وبذلك يستحيل النص تحت غطرسة هذا القارئ المتواطئ إلى مستودع لمقتنياته الشخصية/الإيديولوجية، «إن الصوفية قد جذبوا النص في كثير من الأحيان بعنف وقسوة إلى أيديهم، ليعبروا في كراهة عن معتقداتهم الروحية» [1]. وهم بفلسفتهم هذه، لم يقرؤوا النصوص في نصابها، بل مارسوا عليها عنفا، بتحميلها دلالات ومضامين فكرية، ربما لا تستطيع حملها في الواقع، ما يدفعنا إلى أن نصطلح على مقاربتهم للنصوص القرآنية بـــ "الاستعمال" دون التأويل؛ لأنهم قد استغلوها «من أجل غايات شخصية (قد أقرأ نصا لأستلهم منه تأملا ذاتيا)، أما إذا أردت تأويل هذا النص، فعلي أن أحترم خلفيته الثقافية واللسانية» [2].

الصوفيـــة المفرطة: وجه تفكيكي/صحراء المعنى:

هكذا، ومن خلال هذه الكشوفات، يظهر أن التأويل بالمفهوم الذي أرساه الفكر الصوفي، باستباحته لحرمة النص، وسلبه لكل حضور أمام سلطة القارئ الملهم،

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص194.

[2]- إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص87.

يلتقي مع استيراتيجية التفكيك في بعض وجوهها، فكل من التأويل الصوفي والتفكيكية، بالغ في إعطاء الحرية المطلقة للقارئ في إنتاج الدلالة داخل النص، من غير شرط، فالدلالة هي تلك التي يحددها القارئ لا النص[1]. معترضا بذلك على سلطة النص.

وحري بنا أن نذكر أن تعدد الدلالات أو تعدد القراءات إلى درجة تناقضها، تعتبر أحد إفرازات التأويل الصوفي في التراث العربي القديم، والتي تعتبر أحد أهم ركائز التفكيك، التي نفت إمكانية وجود قراءة صحيحة واحدة للنص، وأطلقت العنان لمبدأ "القراءات المتعددة" التي تظل تميزها النسبية، كما تنفي جل المنطلقات التفكيكية تحقيق القراءة الموضوعية، لأن القراءة تجربة شخصية [2].

تأسيسا على ما تقدم، يمكن القول إن التأويل الصوفي التقى ـــ في كثير من الوجوه ـــ مع استراتيجية التفكيك، إلى درجة أنه أحل ما بلغته التفكيكية اليوم من فوضى القراءة، وأحل سجن العدمية، ليقول النص في ظلها كل شيء ولا يقول أي شيء. وتجنبا من الوقوع في مثل تلك المغبة، يرى الدكتور "ناصف" ضرورة لجم المؤول/القارئ، عن الإفراط والعشوائية، والتي كانت الأهواء والتحيزات من جهة، وعدم الاهتداء بعلامات النص ومعالمه من جهة أخرى، أهم منطلقاته. فالحرية الحقة «تستوعب في نشاطها احترام النظام ولا تجعل كسره هدفا كما يفعل دعاة الفوضى[3]».

والدكتور "ناصف" إذ يقرر هذا لا يروم قمع صوت المؤول/القارئ، بل يحاول تصحيح انطلاقاته التأويلية، وهو بموقفه هذا يرفض الفلسفة التفكيكية الشكلية، بل ونجده في موقف آخر، يهاجم طرح "دريدا" ـــ رأس المدرسة التفكيكية ـــ بما أحله من الحرية المفرطة الممنوحة للقارئ، لتكون التفكيكية بمثابة مشـــروع لممارسة العنف في أرقى أشكاله، «وقد بلغ هذا العنف قمته في فلسفة دريدا حيث

---

[1]- فضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص44.

[2]- نفسه، ص46.

[3]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص194.

اجتمع الاختلاف والإرجاء، وعملية توليد المعنى عند دريدا، تقوم على ما يشبه الإحباط والهزيمة، فالكمال والاكتفاء الذاتي عدو لهذا الباحث المثير، ومناهضة الاحتمالات بعضها في خدمة ما لا يتحقق أو ما يتغيب، وما غاب وما حضر يتعاكسان أو يتناكران، أو يسفه أحدهما الآخر، والمقصد من هذه التأملات اقتلاع فكرة الثوابت أو الرواسي» [1].

فالدلالة تبقى مؤجلة لأنها غائبة، وما الحضور إلا تأكيد للغياب، بل هو زيف يخدع المؤول عن الدلالة، فالدال في رحلة بحث سرمدي عن المدلول، وهذا الأخير لن يُعْثَرَ عنه أبدا، لأنه هيولي بالقدر الذي يتحول به إلى دال يبحث بدوره عن مدلول، وهكذا تبقى لعبة الدوال سارية دون الوصول إلى المعنى، ليبقى التفكيك ــ والقول للدكتور "ناصف" ــ حركة في الظلام.

حرية القارئ/حرمة النص:

إن نظرة متفحصة لما أُثبت سابقا، يجعل البحث يقرر متيقنا، أن الدكتور "ناصف" قد ناهض المشروع التفكيكي الشكلي، الذي أباح فوضى القراءة وأحل سجن العدمية، وبقليل من التدبير، نخلص إلى أن الدكتور "ناصف" يحاول جادا تعديل منطلقات التأويل الصوفي حتى لا يقع فيما وقع فيه التفكيك.

وهكذا، وبلا موارية، يقرر الدكتور "ناصف" أن النص حقيقة فارضة لنفسها، إذ النص محل المعاينة والاستنطاق والتأويل والقراءة، وعليه فالقارئ/المؤول محكوم بشفرات النص اللغوية المتمركزة على جسده. كل هذا إن فرض شيئا، والأمر كذلك، إنما يفرض شرعية حضور النص كسلطة موجهة. إذ التأويل ــ والقول للدكتور "ناصف" ــ «مبناه الثقة بالنص، والإيمان بقدرته، والاشتغال بكيانه الذاتي، والغوص المستمر على تداخلات بنيته» [2].

إذن، هي دعوة للحد من عربدة القارئ التي سادت كلا من التأويل الصوفي، واتجاهات ما بعد البنيوية، خاصة منها التفكيكية على حد سواء، وليسترجع النص

[1]- المصدر السابق، ص199.

[2]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص07.

بعضا مما سُلب منه، (بعدما كان صاحب السلطة في التيارات البنيوية)، يقترح الدكتور "ناصف" قضية الإعلاء من حرمة النص، وبذلك يثبت له حضوره في الاستراتيجية البديلة: «... علينا أن نجعل للنص احتراما أوفى، علينا أن نساعده على الحديث بعبارة أخرى، علينا أن نجرب حرمة النص من حيث هو الآخر كامل، لا مجرد موضوع نجرب فيه ذواتنا وأهواءنا» [1].

غالبا ما كان المؤول الصوفي، يلجأ إلى الاندماج بالنص في شبه حالة لا واعية، نجد الدكتور "ناصف" يقترح في استراتيجيته البديلة، مؤولا متمرسا تصاحب عملية مقاربته للنصوص أشكالا من الوعي، تتجلى في محاورته وتحليله وتعليله، بالاستناد إلى معطيات النص البنائية. فعلى القارئ الالتزام بالنص، وتتبع شفراته وأنساقه المختلفة. «إن الحرية الحقة تتمثل في المجاهدة من أجل الخضوع للنص أو الشعور بأنك خادما له» [2]. فالنص معطى لغوي مشفر، وما تلك الإشـــارات اللغوية المتمركزة على جسده إلا صمامات أمان يحمي بها النص نفسه من إغارات القراء عليه، حتى لا يلوى عنقه، ويصاب بشلل أو بكسر.«... فإذا ما هاجم المؤول/الناقد على النص، يريد العبث به كيفما يريد ويرضى، فإن شخصية النص تكف من جماحه وغلوائه وتردعه...» [3].

إن النص ببنيته اللغوية يتصف بالثبات والقدرة على المقاومة، فهو الموجه للقارئ في مقاربته له، بحيث يتماهى هذا الأخير في سياقات النص المختلفة، مستسلما له يأخذه كيفما شاء ومتى شاء، ليظل القارئ لاهثا وراء أنساقه في سعي دؤوب للتقرب منه، ومحاولة الكشف على الدلالة المتخفية في أحشائه، «فالتأويل استسلام ومسالمة للنص، وتطلع لسياقاته الداخلية والخارجية، ونبش في خباياه لاستكناه كل جميل أخفته الطبقات النصية» [4].

---

[1]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص176

[2]- نفسه، ص173.

[3]- محمد مفتاح، مجهول البيان، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص103.

[4]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص194.

في مواجهة البيانية والبنائية:

هناك نقطة حري بالبحث أن يتوقف عندها قبل مواصلة الرحلة، ويتعلق الأمر بتكثيف حضور النص، والإعلاء من حرمته، أمام قارئ/مؤول راضخ لمشيئة النص، عاكف على بنيته، للبحث عن الدلالة المتخفية في أحشائه، يعترضنا سؤال يلح في الأفق، ترى هل ينم هذا الموقف ــ من تسييد للنص ــ على انتصار للبنائية؟ بعبارة أخرى إن ما اقترحه الدكتور "ناصف" من إعلاء للنص أمام قارئ كل همه الاجتهاد في الولاء للنص دون سواه، قد يوهم القارئ أن الدكتور "ناصف" يتبنى المشروع البنيوي بشكل أو بآخر.

أ- البلاغة القديمة/ البنائية (أنظمة النص):

لقد تموجت ساحة النقد الحديث بالعديد من الاستقصاءات الرامية إلى فهم أخصب وأعمق للظاهرة النصية، فكان أول معالم الحداثة النقدية، أن تلقف نقادنا مسألة الاهتمام بالنص، والشغف بتراكيبه اللغوية على حساب محتوى الرسالة، بل الأدهى من هذا، أن اعتبر جهابذة النقاد الحداثيين المحتوى/المضمون ليس أكثر من عائق يحسن التخلص منه، لتسجل بذلك البنائية في منتصف القرن العشرين، حضورا مكثفا، وتكون بذلك منهج المناهج بامتياز في الخطاب النقدي العربي عموما.

هل يمكن أن نعتبر إعلاء النص، والانتصار لحرمته في مقابل عربدة المؤول، دعوة لتـــوثين النص، وتسليمه السلطة المطلقة، كما هو الشأن بالنسبة للعديد من المناهج الشكلية؟! أيخلِّص الدكتور "ناصف" المؤول/القارئ من هرطقة التصوف المتطرف، وعماء التفكيك، وسجن العدمية، ليدخله دهاليز النص، ليسكن صوته حدود التراكيب ويكون حبيس النظام المغلق؟!

البلاغة/الأنظمة الشكلية:

قبل الخوض في قضية سلطة النص بين الدكتور "ناصف" والمدارس الشكلية (البنائية والبنيوية)، حري بنا أن نلفت نظر القارئ أن الإعلاء من سلطة النص، قد

عرفته البلاغة العربية (البيانية)، خاصة في مرحلتها الأخيرة، حيث عكف أصحابها على التقسيم والتقنين والضبط، وهم في كل ذلك كانوا يرومون وضع نظام شامل، يحكم كل النصوص الأدبية ما جعل البلاغة العربية في مراحلها المتأخرة، تقارب المدرسة البنائية في كثيرا من وجوهها.

فقضية الإعلاء من سلطة النص والدعوة إلى الاندماج في بنيته وتراكيبه، قد عرفها الناقد العربي منذ قرون بعيدة. أمام هذا الواقع يحاول الدكتور "ناصف" أن يجد عذرا للنقاد العرب، الذين تهافتوا على المنهج البنيوي، فكان موضة نقدية تبناها الجميع، ولو مرحليا.

حيث أرجع الدكتور "ناصف" افتتان الناقد العربي بتلك المناهج الشكلية لحد العشق إلى حقيقة تنبثق من شرنقة الماضي، ففي البدء كان الشعر معجزة العرب البيانية، حتى نعت العرب بأنهم أهل البيان، فكانوا يصرفوا الكلام أنى شاؤوا، يحتجون به، ولا يحتج عليهم، جاء القرآن الكريم، فكان بمثابة الصدمة على الصعيد اللغوي والمعرفي بالنسبة للعربي، فشلت بذلك كل الألسن. هذا الواقع دفع العربي إلى البحث في لغة هذا النص/الكامل عن مكمن الإعجاز فيه، لتكون تلك المباشرة، ولادة مشروع تمثل في عكوف العربي على لغة النص وبنيته الشكلية بالدرجة الأولى.

وغني عن البيان بعد هذا، أن البلاغة العربية ولدت على هامش من ذلك الاهتمام بلغة النص، «كان هم البلاغة المتأخرة كشف القواعد التي يسير عليها هذا النص، وذاك النص، وكل نص آخر...» [1]. فافتتان الناقد العربي بالمناهج الشكلية يبرره ذلك الكامن الموروث، لتشكل البنائية ـــ في عمق الـــعربي ـــ صدى لصورة البـــلاغة العربـــية المتأخرة. «... دعني أقل مرة أخرى، إن البلاغة العربية ذاتها، وقعت في فتنة النظام أو الكيان الداخلي للغة، وأنها لذلك اتهمت في بعض التراث القديم ذاته باللفظية والسطحية، أو تجنب الشعور بالمسؤولية، وربما كانت المذاهب

---

[1]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص134.

الحديثة التي أعادت التعبير والتشديد على هذا الكيان الداخلي، تغذي ورثات قديمة في عقولنا، إذا صح أن الاتجاهات العقلية تورث على هذا النحو...» [1].

كانت البلاغة حبيسة النظام المغلق، شأنها في ذلك شأن البنائية، فقد بحثت داخل إطار النص عن نظامه البنائي، وعن المبادئ التي تحكمه، «وقيل كلام كثير في علاقة التشابه، وعلاقة التجاور ووجوه هذا التجاور أيضا، ثم عاود البلاغيين الحنين إلى منازعة التشابه الأصلي، فتحدثوا عن وجوه الاختلاف والتوازي والتقابل...» [2].

تحاشيا للإطالة، والتزاما بخطة البحث، سنحاول في وقفة قصيرة، أن نقيم مقارنة بين البلاغة العربية القديمة، والبنائية في نظرتها إلى ثنائية (النص/القارئ):

البلاغـــــــــة	البنائيـــــــة
– حفلت بثنائية اللفظ/المعنى.	– البنائية مدارها التفريق بين اللفظ والمعنى.
– افترضت أن لكل كلمة جذرها اللغوي الذي تنتمي إليه.	– لكل كلمة جنس تدخل فيه.
– الكلمات معلومة مقررة ودلالتها وضعية.	– البنائية تبحث عن مثل للكلمات لها بزعمها أصل وتوثيق.
– حفلت بنظام الاختلاف والتقابل والتوازي.	– اعتمدت على علاقات من قبيل التوازي والتضاد والثنائية.
– بحثت عن القواعد والأنظمة التي تحكم النص.	– بحثت عن أنساق وأنظمة النصوص.
– لم تلتفت خارج النص.	– استبعدت التاريخ لتبحث عن نسق أو بنية محايدة.
–مجال دراستها النص، فعكفت عليه دراسة وتحليلا بالاستناد إلى قواعد ثابتة.	–تعتبر اللغة نظاما مغلقا، فالنص كم من الأبنية الثابتة.
– وظيفة القارئ تطبيق تلك القواعد على أبنية النص وأنساقه.	– وظيفة القارئ استنطاق النص عن طريق الاهتداء ببنياته وأنساقه.
– تتساوى عندها النصوص، فلا تراعي بعد القيمة.	– تتساوى عندها النصوص، فلا تراعي بعد القيمة.

[1]– مصطفى ناصف، الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص254.

[2]– نفسه، ص254.

ما نخلص إليه بعد هذه الوقفة القصيرة، مع (البنائية والبلاغة)، أن كلا الاتجاهين قد تجاهلا نشاط اللغة، ومن ثم اعتبرا النص جسما قارا ساكنا، اكتمل قبل البدء في مقاربته.

كان للبلاغة القديمة، كما كان للبنائية رغبة جامحة فيما يشبه دقة العلم وصرامة منهجه؛ إذ لا مكان للالتباس لأن النص عندهم معطى لغوي مكتفي بذاته، وكل ما يصبون إليه حقائق متماسكة لا خلاف حولها. فقد كانت البلاغة، «أسيرة نظام خاص، وكان هم الباحثين موجها إلى تحسين هذا النظام، ونستطيع أن نقول إنه نظام نشأ ليواجه نظاما آخر قوامه البحث عن الحقيقة والالتزام بالدقة أو ما يسمى بالمنطق والفكر الأرسطي» [1].

وقد توسلت البنائية من بعدها بالعلم التجريبي، في مقاربتها للنصوص لبلوغ العلمية في الدراسة، ومن ثم حاربوا كل مراوغة للغة كيف لا! وهم عشاق الدقة والتقعيد.

استحال القارئ تحت ظل هذه الفلسفة (البنائية/البلاغية)، إلى مجرد صدى يردد أبنية النص، فنوايا القارئ وأفكاره وخبراته، وكذلك المبدع محرمة في النظام البنائي، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى إلى كشف أبنية النص وأنساقه الداخلية لا غير[2]. أما البلاغة القديمة، وتبعا لسياستها من تقعيد وتصنيف دقيق، فهي تروم من وراء ذلك تغييب صوت القارئ وجعله خنوعا أمام سلطة النص المطلقة، «إن القواعد الكامنة في البلاغة هي قواعد العبث بفكرة المتكلم والمخاطب معا في خفة، وقد سميت هذه القواعد أحيانا باسم الصنعة، وربما ترادف كلمة الصنعة المجون من حيث هو عبث بالحرية والتواصل والغايات، ولكننا نثور على البلاغة، ثم نبتهج بالبنائية، فنقف مواقف متناقضة تحتاج إلى تفسير...» [3]. ولعل رفض المتصوفة للبلاغة العربية، يرجع في أول أسبابه إلى تغييب حضور الإنسان والحدس، في ظل شغفها بالتقنين والتقعيد.

---

[1]- مصطفى ناصف، بين بلاغتين ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص382.

[2]- فضل ثامر، اللغة الثانية، ص48.

[3]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص194.

ناهيك على أن كلا من المدرستين البنائية والبيانية، لم تعكف على كشف المعنى الكامن في النص، بل اهتمت بكيفية حدوث المعنى وتشكله في النص لا غير.

إن البلاغة العربية قواعد وقوانين أسست خارج النص، وعاملت كل النصوص على اختلاف درجة بيانها، سواء بسواء، فالنص القرآني يعامل كما تعامل النصوص الإبداعية على اختلافها، متجاوزة في كل ذلك حكم القيمة، كذلك عاملت البنيوية النصوص؛ لأنها تتعامل مع بنى لغوية تقدس نظام اللغة فأزهقت بذلك روح اللغة، والبعد القيمي والفني في النصوص.

أمام هذا الواقع، فإنه من التناقض أن يرفض النقاد البنائيون العرب البلاغة العربية، ويتبنون نسخة مطورة عنها، فهم إذ وثّنوا النص وقدسوا النموذج والنظام خنقوا الذات الإنسانية، وتحدثوا عن بنية عجفاء تتعبد بنى النص وأنساقه، وهم إذ يفعلون ذلك، يقتربون بخطى ثابتة من البلاغة القديمة في صورتها الأخيرة دون وعي منهم.

سلطة النص بين الشكلية وروح اللغة (نقد للأنظمة الشكلية):

سنحاول في هذه المرحلة من البحث، أن نقف مع مقاربة الدكتور "ناصف" للنصوص، وموقفه من حضور النص في القراءة التأويلية، ونقارنها مع موقف الأنظمة الشكلية من حضور النص، في العملية النقدية:

د/ مصطفى ناصف	البنيويـــــــة
-إعلان الثورة على النظام المغلق[1] -الإعلاء من حرمة النص، بجعل بنيته الداخلية المنطلق للبحث عن الأنساق الخفية . -البحث عن الفكرة الأصل التي كانت في ذهن صاحبها والذي بدوره يدين بها إلى غيره إلى ما لا نهاية من توالد	-تمجيد النظام المغلق. -توثين النص: بحيث يبدأ التحليل منه وينتهي عنده، دون تجاوز لأبنيته الداخلية. -إلغاء فكرة المقصدية وإعلان موت المؤلف -تتساوى عندهم النصوص. -ذات نزعة سنكرونية (آنية)، تتخذ صفة النفي

[1]- المصدر السابق، ص188.

[2]- نفسه، ص190.

<table>
<tr>
<td>الأفكار/النصوص.
- موت المؤلف لكن ليس على يد النص بل على يد القارئ/المؤول المتمرس المبدع.
- القارئ/المؤول الفاعل، متفاعل مع أبنية النص وأنساقه، باحثا عن الخفي من خلال الظاهر (شقوق النص).
- بالتالي فالقارئ/المؤول منتج؛ فهو يستقبل النص وينتج المعرفة.
- القارئ غير محايد تماما؛ لأنه ببساطة إنسان، له من الخلفيات ما له.
-الكلام ظاهرة اجتماعية مثل اللغة [2]. وهو الأصل واللغة تابعة له، فالكلام يعطي صفة الموضوعية للغة من خلال الحوار والتواصل.
- القارئ والنص كلاهما مشارك في حوار خلاق.</td>
<td>الكامل للبعد التاريخي. فالنص عندهم بنية لغوية محايثة.
-النص قاتل للإنسان (المؤلف).
-القارئ عندهم آلي، يعكف على أبنية النص وشفراته، لا يحق له أن يضيف شيئا من عندياته.
-بالتالي، فالقارئ البنيوي قارئ مستهلك/سالب، تتوقف وظيفته عند استقبال النص.
-القارئ محايد تماما فعمله لا يتجاوز الوصف والإحصاء.
-الكلام ظاهرة فردية، مبعدة عن مركز التحليل ما يؤدي ضرورة إلى إلغاء حرية الفرد في الحوار مع النص.(اللغة هي الأصل، والكلام تابع لها)
-القارئ مستنطق لأبنية النص ولا مجال للحوار لأنه تحليل يعكف على جانب واحد (النص/الاستنطاق) .</td>
</tr>
</table>

هذه المقارنة إن دلت على شيء، فإنما تدل على مدى التناقض الواقع بين المشروعين، كما أن الجدير بالانتباه في هذه المفارقة أن الاتجاه الناصفي يعد بهذه الكيفية نقدا للبنيوية وتصحيحا لمسارها.

إن النظام البنائي، قد كرس كل همه في الكشف عن نظام محايث، مستبعدا فكرة الذات الفاعلة، تنزاح بذلك الذات عن مركزيتها، بعد أن نصبت ــ في تقاليد سابقة ــ مركزا للوجود ومنطلق الفعل، لتهيمن البنية كنظام آلي يعمل بطريقة أتوماتيكية متجاوزا لإرادة الفرد والتاريخ معا. «لقد حاول البنائيون التنكر لما نسميه أفق إنسان معين، جريا وراء أوهام البحث عن النظام، ليس ثمة موقف بلا تاريخ، أو موقف بمعزل عن أفق شخصي...» [1].

[1]– مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص267.

اتضح من خلال هذه المعاينة، أن الناقد قد خاصم البنائية وكل الأنظمة الشكلية، التي تتعبد نظام اللغة وتقصي روحها، ورفض مبدأ التاريخ المغلق، ولم يكن إعلاء النص عنده صدى لأثر بنيوي في فكره، وهو إن اتخذ موقفا من البنائية، وما والاها من اتجاهات، فهو لا يروم تفردا، إنما تبنى موقفه هذا تماشيا ومشروعه النقدي، الذي يصبو إلى تحقيقه، في محاولة جادة للحوار مع التراث، من أجل كشف النقاب عما ينطوي عليه من عناصر ثراء مؤهلة لنموه معرفيا، لنستطيع تقديم صياغة جديدة لفكرنا النقدي، شديد الصلة بواقعنا.

– وتأسيسا على ما تقدم، نجد الدكتور "ناصف" يسعى جادا لأجل تقويض المشروع البنيوي، وما والاه من اتجاهات شكلية، والكشف عن عوار مبادئها وأفكارها التي تحول دون تحقيق كل تلك الطموحات النقدية، فمناهضته للبنائية مشروعة لأننا «نجد في قاع الفكر البنائي انعزالية جاثمة مخيفة، البنائية مشروع يجعل البحث عن التواصل فضولا، فاللغة نظام مغلق، تم تكوينه والعلاقات التزامية لها أسبقية على العلاقات التطورية، وتزهق اللغة من حيث هي تاريخ لحساب التراكيب كما تهمل الذات المتحدثة» [1].

إيمانا منه، أن طريقة تعاملنا مع اللغة/النص، تكشف بطريقة ما علاقتنا مع مجتمعنا، فعكوفنا على لغة النص، وترويج نقادنا المعاصرون لمثل هذه المبادئ ما هو إلا مرآة عاكسة للقهر السياسي والاجتماعي، بل وتلذذ غريب بالقيد واستسلام مطلق له، ليشكل ــ آخر الأمرــ هذا التفاعل مع الأنظمة الشكلية، غطاء رفيعا لأزمة عقلية عقيمة يعيشها الناقد العربي.

إن الاستناد إلى النموذج اللغوي وتسييده على صوت الإنسان بوصفه ذاتا فاعلة، يعدم حضور الذات الإنسانية، ويحيلها إلى كم مهمل غير مؤثر، ولأن طريقة تعاملنا مع اللغة/النص، تكشف بطريقة ما علاقتنا مع مجتمعنا، فإن الفكر البنائي/البياني، يجعل صوت الإنسان يخفت أمام واقعه. ليستسلم بذلك العربي أمام حاضره، وتنعدم رغبته/قدرته على التغيير. بالتالي يؤدي هذا النظام إلى ضرب

[1]– مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص119.

البعد الثوري في عقولنا، ويخمد صوت الاهتمام بالحرية، وعلاقتها بالقلق المسؤول، هذا كله يعيق الذات على مواجهة النفس (الأنا، الماضي، المجتمع)، والعالم (الآخر)، ويؤدي إلى تقويض مشروع التواصل ويعلي صوت القطيعة والاختلاف، ويعزز أزمة العجز عن الفهم المشترك.

إن في نزوع الفلسفة البنائية للسنكرونية (الآنية) ومعاداتها للدايكروني (التاريخية)، سعيا للبحث عن بنية محايدة، تشبع النهم نحو الثبات والفرار من التغيير والتطور، وتعلن مقاطعتها للماضي ومعاداته، وهي في هذه النقطة بالذات، تبعد العقل العربي عن تراثه/هويته وتاريخه، الذي يمثل مشغلة ناقدنا الدكتور "ناصف" وقلب مشروعه النقدي: «ومغزى هذا أن فكرة "التراث العظيم" التي كانت موضوع اهتمام النقاد الرواد أخذت تضمحل في ظل هذه الأدوات التي تؤول في نهاية الأمر إلى اضمحلال الإحساس بالأدب من (حيث) هو حساسية وتهذيب وتواصل حي متطور» [1].

في ظل الافتتان بالإله الجديد، إله العلم الذي ساد أوروبا، عكفت البنيوية على البحث أو إثبات أدبية الأدب، ومن ثم ارتبطت تلك الدعوة بالقوانين العامة والعالمية التي تحكم النصوص المفردة وأدائها اللغوي. هذه القوانين العامة التي يمكن تطبيقها على الأنساق الفردية (النصوص الأدبية)، هي جوهر البنيوية في سعيها لتحقيق العلمية والعالمية.

إن هذا الطرح إنما يهدد فكرة القومية، فحلم تحقيق العلمية والعالمية ضيّع صوت النص والإنسان معا، فالبنيوية على حد تعبير "سولز روبرت"، تضحي بالفردية من أجل العمومية. «لقد عارضت البنيوية الفردية والذاتية بصفة عامة، وفي مجال العلوم الخيال البنيوي ما هو عام ملتزم بالنظام على حساب ما هو فردي وذاتي» [2].

إن القول بالعالمية والعلمية، نقطة تفرد البنيوية وتميزها إنها ضد القومية وضد كل ألوان الفردية، هذا ما افتتن به نقاد العرب بوعي أو بغير وعي منهم،

---

[1]- مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص258.

[2]- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص287.

وتحت وقع تلك النغمة، نسي البنائيون العرب أن تلك البنى المفرغة والعامة، لا يمكن أن تحقق النهضة والتنوير الثقافي، الذي يعتبر المنقذ الوحيد للعقل العربي، ومخلصه من التيه الذي يعيشه. هذا الخلاص الذي تبنيه القومية على اعتبار أن كلَّ نص حامل لرسالة/معنى، ما تجاهلته البنائية حيث استباحت المعنى لأجل البنية، والنص الفردي من أجل النموذج أو النسق. يذوب العربي بفرديته وخبرته وفكره وثقافته وتراثه، في إطار العولمة، فيفقد هويته ويضيع مشروع العقل العربي، ذلك المشروع الذي ينبع من طبيعة الفكر العربي ذاته، وينبعث من الأعماق الروحية التي لا قبل للمنطق أو العلمية بها.

إن منطلقات البنائية هي صور للسعي الحثيث نحو القوة، فالقوة عندهم، هي النبع الحقيقي للنشاط البشري. «إن أدوات غير قليلة تذكرنا عن قرب بالبحث المحموم عن التكنولوجيا» [1].

فالدكتور "ناصف" يؤمن بأن اللغة ليست نظاما مغلقا على نفسه، بحيث لا يمكن بحال أن نستشف حركة تطورها بمعزل عن مواقفنا من المجتمع. فالمشروع اللغوي المغلق، الذي يفترض أن اللغة سابقة عن الفرد، لتكون بهذا قانونا قسريا يعادي فكرة الخبرة، ويتجاهل مشكلة التواصل، كل هذا يجعل تتبع مسيرة الفكر ضربا من الهرطقة، فالنظام المغلق «لا يساعد بأية حال على تقصي السعي إلى النمو والعقبات التي تحول دونه» [2].

إن نشاط اللغة عار من كل اهتمام إنساني، حتى غدا المعنى في العرف البنيوي "سوسير" فاقدا للذاتية. غير أن اللغة عند الدكتور "ناصف" قراءة كينونة، من داخل اللغة وخارجها، تكون اللغة بذلك وسيطا تلتقي الذات مع العالم، في إعلاء لكليهما ليتجاوز بذلك الدكتور "ناصف" الهوة السحيقة التي أنشأها "دريدا" بين العلامة والشيء، ليحل بذلك أن اللغة غياب من العالم، والحضور محل الغياب، لتتأصل بذلك العلامة في الوجود، وبهذا الفهم للنظام اللغوي ينفتح على العالم ومشكلاته. «كأنما أصبح جزءا أساسيا من المعنى وأصبح النص يتطلع باستمرار عبر حدوده،

[1]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص162.

[2]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 121.

لا يقر ولا يهدأ، وأصبح مجموعة من الاختلافات التي تشتغل في عنف ورفق دون أن يكبح جماحها اتجاه الوعي، الذي أهم بعض الفلاسفة الذين تقصوا ما قاله سوسير وما جنح إليه دريدا...» [1].

كل هاته المعطيات وغيرها، تجعل البحث يقرر متيقنا، أن الدكتور "ناصف" لا يتبنى المشروع البنيوي في أي شكل من أشكاله، بل لا نجافي الصواب، إذا قلنا إن المشروع النقدي الناصفي، يقوم على أساس تناقض في أكثر وجوهه مع المشروع البنيوي. فالسلطة التي منحها ناقدنا للنص، تخالف في كل ملامحها السطوة التي منحتها البنائية/البيانية للنص.

ومما تجدر الإشارة إليه، والأمر كذلك، أن البنائية، وعلى الرغم من كل ذلك الزيف الذي تخفيه، وكل تلك النقائص التي اعتورتها، كمنهج قرائي، تحضى بوضع خاص ومحدد، فهي تبدو قائمة في صلب جميع المناهج الأخرى، بل إنها تعتبر شرط فاعليتها في كثير من الأحيان[2]، لأن البنية أحد سمات النص الأساسية، ما يعني أن المناهج، تتلاقح ولا تتناحر، وهو أمر لا ينكره الدكتور "ناصف". فـ «النظريات لا يمحو بعضها بعضا، وإن كان بعضها يتعقب بعضا، وما ينبغي أن تعامل النظريات معاملة البدع القديم، والبدع الذي ينسخه. الثقافة الإنسانية ليست أزياء وليست أشياء قديمة أو جديدة» [3].

إلا أن البنائية تظل محكومة بمحدوديتها (لنظرتها المحايثة للنص)، وهي أعجز على أن تقدم إجابات لما يقدمه نص غاية في التشابك والتعقيد والاضطراب والحركية، أكبر من أي نظام أو قانون، يلخص نشاطه ويجمعه في قفص واحد، وما يقدمه قارئ مثقل بهم العصر من تساؤلات، لتظل بذلك البنية خطوة واحدة داخل إطار منظومة شاملة تبنتها استراتيجية الدكتور "ناصف"، والتي تتوخى النبش والكشف عن جميع الجوانب في الظاهرة الأدبية.

---

[1]- مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص235.

[2]- سامي سويداني، في النص الشعري، مقاربات منهجية، ط1،دار الآداب، بيروت، 1989، ص22.

[3]- مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص261.

إن كان هذا موقف الدكتور "ناصف" من النص، فهو لا يروم التوفيق بين الآراء النقدية الغربية، منها والعربية، ليشكل نظرية فسيفسائية تجمع أشتات آراء نقدية مختلفة، كما لا يسعى إلى توثيق الأنظمة المغلقة التي اعتبرت في فترة ما موضة مر بها النقاد ولو مرحليا، كما تتجاوز نظرته النقدية استكناه الجميل في النصوص الإبداعية، لتحقق لذة أو متعة آنية. و«النظرية التي أقترب إليها لا تتحرى فكرة المتعة الشخصية بالأسلوب، ولا تستعبدها فكرة الجمال، ولا يستهويها التقارب أو المصالحة بين النقد العربي، وآراء فلان وفلان من أهل الغرب. النظرية ليست تقاس بما يسميه الأدبية المغلقة، آن الأوان لتجاوز الأدبية في سبيل ربط النقد الأدبي واحتياجات الجماعة. مهمة النظرية ــ كما أتصورهاــ توضيح الأثقال والتبعات، التي يمكن استنباطها من النصوص النقدية» [1].

فإذا كان مجال النقد "النص"، فإنه مع الدكتور "ناصف" يتسع مجاله ــ وهو في الواقع ــ يعمد إلى تفجير مفهومه، في إطاره الضيق، بحيث يمتد النص ليصبح بحجم ثقافة بأكملها، ومن ثمة، فإن هذا النص لم يعد مجرد نص أدبي جمالي، بل أصبح حادثة ثقافية، فلا يقرأ ــ نتيجة لذلك ــ لأجل الاستمتاع بأسلوبه، وجمالياته، بل لأجل كشف الأنساق المضمرة فيه.

جماع الأمر بعد هذه الوقفة التي كانت للبحث، وهو في طريق رحلته، أن الدكتور "ناصف" يدعو للخروج بموقف نقدي متوازن، بحيث يعترف بسلطتي القارئ/المؤول والنص معا، على أن يربط بينهما، توازن وانضباط تأويلي. فللقارئ حريته التي تحترم النص وبنيته اللغوية، «فمن الطبيعي أن يسأل النص آفاق مفسريه، وأن يحدث فيها تغييرا. إننا لا ننكر أفق المفسرين، ولا نتعبد أفقا ولا نظاما مطلقا، نحن نريد أن تتفاعل آفاق متنوعة» [2]. فحرمة النص، تستبعد فكرة توثين أبنيته، كما لا تدعو إلى قارئ خالي الذهن، ينظر إلى النص بمعزل عن إطار السلطات الأخرى، وحرية المؤول، لا تعني انتهاك حمى النص واستباحته بعبارة أخرى، التأويل الناصفي، هو تلفظ للنص عبر قارئه، وليس تلفظ للقارئ الذي ينطق

---

[1]- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص17.

[2]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص163.

عبر النص، (كما كان الحال عند المتصوفة)، لتكون القراءة التأويلية إنتاجا للمعرفة. «... علينا أن نجعل للنص احتراما أوفى، علينا أن نساعده على الحديث...» [1].

نجد العديد من أهل الدراية من النقاد، قد اعترفوا بتعدد العوامل أو السلطات المؤثرة في قراءة النصوص ومقاربتها، إذ كان الدكتور "صبري حافظ" يقيم توازنا بين سلطتي النص/القارئ، فالقارئ الحر المنتج للمعنى، إنما يتم له ذلــك نتيجة تأثير النص وتوجيهه لاستجابته وتعديلها [2]. فإن "عبد السلام المسدي" يؤكد بأنه لا مشروعية لأية نظرية جمالية، ما لم تتخذ من النص كــ "بناء" عمادا لها [3]. وكما يصرح الدكتور "الحميداني" بأن القارئ في جميع الأحوال، هو مجبر على الانطلاق من معطيات النص البنائية، وهو في كل ذلك لا يفكر بمادة أفكار النص، ولا برصيده الفكري، بل بكليهما، فيحدث نوعا من التفاعل، يخلص في نهاية الأمر إلى شيء مخالف لأفكار النص، وأفكار القارئ ذاته [4]، ويرفض "سامي سويداني" النظرة المنغلقة لبعض الاتجاهات البنيوية [5]. ويصرح "أبو ديب" أن النص ليس كيانا منغلقا على ذاته، بل تتجاذبه عناصر خارجية، لتتعدد الدلالات، ويكون هناك أكثر من احتمال لقراءته [6]، كما فند الدكتور "شكري عياد" تلك الدعاوي الحداثية، التي تدعو إلى عزل النص عن جميع العوامل والمؤثرات الخارجية، بدعوى أن النص يستمد قيمته من داخله لا غير [7]. والموقف ذاته نجده عند "محمد مفتاح"، فتضخيم القارئ لذاتيته تحد من سطوتها أبنية النص، لينشب بينهما تفاعل يؤدي إلى عملية تأويلية مقبولة [8].

---

[1]- نفسه، ص176.

[2]- فضل ثامر، اللغة الثانية، ص61.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص65.

[4]- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة لتغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2003، ص115.

[5]- سامي سويداني، في النص الشعري، ص19.

[6]-كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، م4، ع3، 1984، ص34.

[7]- شكري عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص29.

[8]- محمد مفتاح، مجهول البيان، ص103.

صفوة القول بعد هذا، إن القراءة التأويلية التي يدعو لها ناقدنا قد أفادت من مختلف الاتجاهات القديمة (التراث) منها الصوفية (البيانية) والأصولية، والحديثة (البنيوية والتفكيكية والفينومونولوجية) وغيرها؛ إذ تبنت ما افترضته اعتدالا واستقامة، حيث اعترفت بحقيقة النص مشروطا بتاريخه وكل ملابساته، وفي الوقت ذاته، اعترفت للقارئ بحريته المنظمة، بحيث ينأى عن الانطباعية ويتعالى على فوضى القراءة، إذن هذه الاستراتيجية، تعصم القراءة من التعصب للمنهج الأحادي، لتتجاوز كلا من سجن اللغة، كما في البنيوية والمدرسة البيانية، وسجن العدمية (التصوف والتفكيكية)، ما يؤهلها إلى فتح حوار إبداعي خلاق مع النص، لينتج جراء هذا الوصال ثمرة جديدة، وهو النص المنتج يلتقي من خلاله خطاب القارئ الناتج عما سبق له من قراءات وأفكار النص، يدخل القارئ إذن، في مرحلة تعارف وحوار مع أبنية النص. وهذا ما سيتوقف عنده البحث في محطته المقبلة.

إن العلاقة بين العمل والمؤول فيما يراها الدكتور "ناصف"، علاقة بين ذات لا تتصف بالتضخم، فهي ذات معتدلة في حريتها مسجلة لحضورها، لكنه حضور لا يشحب معه وجود النص، ليسجل هذا الأخير بدوره وجوده المستقل، من حيث كونه كيان معرفي أنطولوجي، ومادام الأمر كذلك، فإن التركيز سيتم على عنصر ثالث هو "الحوار"، الذي سينعقد بين طرفين: "النص" وكل العناصر الماحول المقروء، و"الذات" المدركة.

حرمة النص/أصول الفقه:

عرفت الثقافة العربية بنظام التأويل منذ وقت مبكر، فقد عنيت بالنص وأخصت نفسها بالتأويل على الدوام، حيث كان التأويل سبيلا للتوافق مع الحياة المتغيرة، فقد أول العرب الثقافة اليونانية والفارسية، وأول المحدثون شعر القدماء، وأول الشعراء بعضهم بعضا.

ولقد سبق للبحث وأن توقف مع التأويل في التراث الإسلامي حيث كان من الفرق من ساقت النص وجعلته خاضعا للآراء المذهبية، وهناك من تمسك بالظاهر دون مراعاة لطبيعة النص التي تؤمن بالثنائية الخاصة للغة (الظاهر/الباطن). ليشتد الصراع وتتضارب التأويلات وتقوم معركة حول أصول التأويل خاصة عندما انتقل المحكم إلى مناطق المتشابه حيث رأى البعض أنه لكل قارئ الحق في فهم ما يريد من النص ليستحيل هذا الأخير إلى كائن هيولي يشكل على هوى القارئ/المؤول. وهناك من آمن أن اللغة ثوابت قارة ومن هنا عاملوا النص معاملة الأشياء حيث اعتزوا بسجن اللغة والتي غدت في فلسفتهم سجنا فاخرا.

انطلاقا من هذه الشرفة، فالتأويل في التراث القديم تقاسمه تياران؛ تيار يعول على اللغة وآخر يعول على الأفكار(المذاهب)، وقد ظل هذا الأخير محل خوف وتوجس.

لا ضير أن الاعتماد على اللغة بمفهوم الثبات أو الاعتماد على الأفكار يؤدي إلى تأويل يرهق النص ولا يخدمه، حيث تكون مقاربتهم للنصوص استعمالا لا تأويلا، كل هذا يؤدي إلى إعدام النص وإزهاق حرمته. وقد كان لنا خارج إطار النقد والبلاغة (التراث الرسمي) تراثا عظيما ولعله الأكثر اقترانا بفلسفة التأويل التي أولاها الأجداد عناية كبرى فسموها أصول التأويل أو أصول الفقه، فعلم أصول الفقه هو «علم الحوار بين الوفاق والخلاف، بين التفرد والانسجام، بين عبقرية الفهم وتأصيل التقاليد النامية» [1] .

[1] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ط1، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 2000، ص171.

وعليه؛ فأصول الفقه، إذن، هي حوار حول مشروعية الدلالات حول ما يجوز أن يستنبط وما لا يجوز، حول انسجام المعنى مع الإطار العام، وحول هذا الإطار ذاته «لقد نشأت أصول الفقه لتحمي النص من التضخم ولتعصمه من النزوة والرغبة الشخصية الدالة على فقدان الرسوخ في الأرض حين تصعد إلى أعلى، نشأت أصول الفقه لتحمي المستقبل والتاريخ معا من عدوان أحدهما على الآخر» [1]. فأصول الفقه لا تتباهى باللاعب الحر وما نسميه لا نهائية الدلالة، ولا توثن بنى النص، بل هي استقامة واعتدال تأويلي، ولأجل تحقيق ذلك حاولت أن تضع قيود وضوابط تأويلية لأجل بلوغ الفهم وتحقيق مقاصد الشارع مع إيمانها الراسخ بانفتاح النص على كل العقول، ويشير "الشاطبي" إلى كل العقول/المتلقين في مواجهتهم للنص القرآني وقسمهم إلى ثلاثة أقسام: أما الأول وهو رأي الظاهرية «الذين يحصرون مظان العلم ومقاصد الشارع في ظواهر النص» [2]، أما الثاني فهو رأي الباطنيين الذين يؤمنون أن مقصد الشارع «ليس في الظواهر لا يفهم منها، وإنما المقصود أمر آخر وراءه ويطرد هذا في جميع الشريعة حتى لا يبقى في ظاهرها متمسك» [3]، أما الثالث «أن يقال باعتباره الأمر جميعا على وجه لا يخل فسه المعنى بالنص، ولا بالعكس، لتجرى الشريعة على نظام واحد لا اختلاف فيه ولا تناقض، وهو الذي أمه أكثر "العلماء الراسخين" فعليه الاعتماد في الضابط الذي به يعرف مقصد الشارع» [4]، فالمعنى في النص انطلاقا من هذا إنما هو متعدد ولما كان المعنى المقصود لا يقف عند الظاهر بل يتطلب الحفر في باطن النص على أن يبقى هذا الباطن مقصورا على العلماء والراسخين في العلم.

---

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص248.

[2] – أبو إسحاق الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، شرح وتعليق عبد الله دراز، ج2،ط3، دار المعرفة، بيروت، 1997، ص666.

[3] – نفسه، ص667.

[4] – نفسه، ص667.

النص بين الأصولية الفقهية والمدرسة البيانية:

كل هذا إنما هو نقد للعقل البياني الذي ساد الخطاب النقدي العربي القديم، فقد قامت أصول الفقه للرد على فلسفة البيان التي تقوم أساسا على الظاهر في النص وتقديس النظام بحيث غدا هدفها الأسمى توثين القاعدة التي تطبق على النص وعلى كل نص.

من هذه الوجهة، اختلفت رؤية أصحاب أصول الفقه للنص عما ألفناه عند البلاغيين، ومراعاة لخطة البحث، وحرصا على الاختصار نقدم هذه المقارنة بين رؤية أصول الفقه للنص والرؤية البيانية لها[1]:

المدرسة البيانية	أصول الفقه
- معاني النص قارة مقررة - الألفاظ ثابتة تشير إلى أشياء خارجية - اهتمت بإذكاء الخصومة وإعلاء القطيعة والنزعة الفردية - استعبدت النص الذي خنق في ظل النظرية - القول بالدلالة الأولى والدلالة الثانية ما يعني أننا نعرف من خارج النص الدلالة معرفة شبه يقينية وأننا نحتج لها بقياس خاص - كل هذا يصب في فكرة أن للغة صورة حقيقية (الأصل) ولها زيادات ومبالغات (الشاعرية) - الألفاظ إشارات لأشياء حسية - يعدم في ظلها القارئ والنص وتعلي في ظل ذلك سطوة القاعدة	- يشتغل الفقه بحدود النص والقارئ - يؤمن ويهتم بتزاحم المعاني في النص - الدلالة موضوعة لما هو أعم من الذهن والخارج - شغلت بمبدأ نمو الأفكار وعلاقاتها تساندا أو معارضة - اعتمت بعلاقات التفهم والتواصل - أحلت مشروعية التساؤل عن معيار صلاحية التأملات النظرية - جعلت القاعدة في خدمة النص وليس العكس - بواسطة الألفاظ نسيطر على الخارج أو تفهم الذهني فهما ثانيا أكبر من النسخ والتصوير

[1] - مصطفى ناصف، حوار مع الزملاء، المقدرة اللغوية في النقد العربي، ضمن كتاب جديدة لتراثنا النقدي، م1، ص102/96.

لقد وقعت البلاغة والنقد العربيين عموما في أسر ما أسموه دلالـة وضـعية ودلالة التزامية، فالألفاظ إشارات إلى أشياء حسية أو خيالية، ولعل القـول بالدلالـة الوضعية والالتزامية إنما هو ترجمة لأزمة القطيعة بين اللغة والوجود، هذه الرؤيـة ذاتها تجعل القارئ يقف خارج النص/اللغة ليتساءل عن صدق الخبر أو كذبه، وهل الكلام يطابق ما في الخارج/الواقع أو لا يطابقه، ناهيك على إيمانهم بفكرة الوضـع، فالألفاظ عندهم موضوعة لمعان ثابتة، وإذا خرج عنها اعتبر مجازا على اعتبار أن المجاز هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له أساسا.

في مقابل الألفاظ هناك حقائق خارجية قائمة إما في ذهن وإما فـي وجـود الأعيان، بهذا استحالت اللغة في العرف البياني ظلال باهتـة للأشـياء العينيـة أو الذهنية والتي لا تقدم اللغة لها شيئا أكثر مـن الإشـارة إليهـا. وهـم إذ يؤولـون النصوص انطلاقا من هذه المبادئ النظرية التي يعتنقونها إنما يهبطون باللغة إلى ما تتعالى عليه «لأن الأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء. والحقائق اللغويـة لا تطـابق الحقائق العقلية ولا الحقائق الخارجية، لأن للغة مقولاتها التي يقـيم الإنسـان فيهـا وجوده، والمسميات لا تبلغ قط مبلغ الأسماء» [1] .

فالزعم القائل بالدلالة الأولى والدلالة الثانية إنما ينم على أننـا نعـرف مـن خارج النص الدلالة معرفة شبه يقينية، فنكون حينئذ في ضيافة التحسين بدل الكشف.

إن السبيل إلى فقه اللغة هو تجاوز فلسفة البيان إلـى فلسـفة أكثـر نضـجا ومرونة وقدرة على تصور نشاط اللغة، ولعل الثقافة الإسلامية المشرقة فـي بابهـا (أصول الفقه) خاصة بما اشتملته من فصول ثرية في العناية بالنص واللغة.

فاللغة عندهم تتجاوز كونها مجرد علامات يتم التواصل بها داخـل نظـام الثقافـة الواحدة بقدر ما هي حقيقة عاكسة لكينونتنا المتكلمة، والإنسان لولا اللغة لما نعـت بالفصاحة[2]؛ فباللغة يحافظ الإنسان عن كونه متكلما، فكأنه من هذا المنظـور نطفـة لغوية تسبح في ملكوت اللغة، يقول "الطبري" في هذا الإطار «إن من عظيم نعم الله على عباده وجسيم منته على خلقه، ما منحهم من فضل البيان، الذي به عن ضمائر

---

[1] – لطفي عبد البديع، الاسم والمسمى، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي القديم، م1، ص218.

[2] – ابو إسحاق الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ج3، ص330-331.

صدورهم يبنون، وبه على عزائم نفوسهم يدلون، فذلل به منهم الألسن، وسهل به علمهم المستصعب فبه إياه يوحدون، وإياه يسبحون ويقدسون، وإلى حاجاتهم يتوصلون، وبه بينهم يتحاورون، فيتعارفون ويتعاملون[1]».

فمن هذا المنظور، فإن الأشياء وهي تدخل عالم اللغة تفقد شيئيتها لتصبح كائنات لغوية. فاللغة أساس التفكير الذي به قوام الوجود الإنساني، وبها تتشكل بنى الثقافة.

الماحول النص:

إن كانت المدرسة البيانية قد أعدمت الماحول النص، ونفت كل سياقاته الداخلية والخارجية ــ كما سبق للبحث وأن أشار ــ فإن أصول الفقه التفتت وبعناية إلى ذلك الإطار حتى وإن كان إطارا تاريخيا، وقد عرف في منظومتها الاصطلاحية بأسباب النزول، والتي اعتبرت معرفتها ضرورة لازمة لتحديد مقاصد النص بما هو كينونة إشارية لا تستقيم دلالاتها إلا وهي مرتبطة بأسباب النزول دون أن يعني أن يختزل في حدوده التاريخية ليموت داخلها، وكما قال "غادمير" أن مثل هذه الأحكام تجعل النص مقيدا تحرمه التحول والتقلب عبر الصيرورة وتقتل فيه الإحساس والغيرية، وتى لا تقع النصوص في مغبة التاريخية، وبدل اختزال النص في خصوصية السبب كما يقول علماء الأصول يترك لعموم اللفظ حيث يتعدد نصوصا ويتحول مع كل مؤول في زمن وجوده، وزمن التأويل «وهناك ظروفا خاصة حول نزول الآيات، وأن هذه الظروف تعني ــ كما نعلم ــ اختلاف الأطوار الخاصة بالدعوة الإسلامية. ولكن هذه الظروف المحيطة لم تؤلف بدقة معنى الآيات نفسها، وينبغي أن لا نخلط بين ظروف النص ومعناه...وما كان الأمر، فالمتقدمون أنفسهم كانوا يميزون بين ما يسمونه عموم اللفظ وخصوص السبب ومعنى ذلك باختصار هو أن المعول في تفسير الآيات على ما تفيده بحكم شمولها وإطلاق المعنى فيها، وقد تكون الآية نزلت في إنسان بعينه أو في ظروف بعينها، لكن اللفظ العام الشامل

[1] – ابن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص8.

له حقوقه وينبغي إذن أن يتسع المعنى ليشتمل كل الحالات التي يمكن دخولها في هذا النطاق...إنما النص من حيث هو أو من حيث ما تحتمله قوالبه» [1].

إذن، فالنص واحد بناء، متعدد دلالة، متحول تأويلا، فهو النص الجامع الذي تتناسل منه النصوص، وهو ما جعله يتجاوز حدوثه (أسباب النزول) مرتحلا عبر الأزمنة، معيدا تشكيل الوجود «النص القرآني يمتاز من بقية النصوص بوصفه نصوصا متداخلة في إطار السورة الواحدة كما يقدم نفسه بوصفه نصا واحدا في إطار السور المتعددة...يرتد إلى بؤرة دلالة واحدة في إطار السور المتعددة، هي بؤرة التوحيد» [2].

النص بين التجزئة والتكامل:

لقد قرأت المدرسة البيانية النصوص في جزئياتها، ولم تخضعها لإطار النص العام فكانت تبحث عن معنى العبارة مفردة أو معنى عدة عبارات متمايزة الأجزاء على نحو ما تتمايز حبات العقد[3].

أما الأصوليون فقد آمنوا أنه لا سبيل إلى فهم القرآن إلا ضمن مقام نزوله وضمن كونه كل متكامل، فآيات القرآن هي وحدة عضوية يعضد بعضها بعضا، سواء نفذت في أمر واحد أو كانت في أمور متعددة وإذ ذاك «يحصل مقصود الشارع في المكلف، فإن فرق النظر في أجزائه فلا موطن واحد، وهو النظر في فهم الظاهر بحسب اللسان العربي وما يقتضيه، لا بحسب مقصود المتكلم، فإذا صح له الظاهر على العربية رجع إلى نفي الكلام فعما قريب يبدو له منه المعنى المراد، فعليه بالتعبد به، وقد يعينه على هذا المقصد النظر في أسباب التنزيل، فإنه تبيين كثير من المواضع التي يختلف مغزاها على الناظر[4]».

---

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص162.

[2] – منذر عياشي، اللسانيات والدلالة ، ص97.

[3] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص161.

[4] – الشاطبي، الموافقات، ج3، ص375.

من هذه الشرفة، لابد من النظر إلى النص القرآني في كليته بوصفه كلاما واحدا لا تعدد فيه إلا من حيث كونه تعددا على مستوى الأجزاء التي تصير في المنتهى إلى هذا الكل اتساقا وانسجاما حتى لكأنه كلمة واحدة، وبما أن الأصل في الكلام هو القصد فإنه يتعذر عليه تحقيق هذه الغاية إلا في إطار واحديته «فمدلول "القصد" جزء من دلالة النص، وليس جزءا من دلالة الكلمة، ولذا، فإن أي نص يخلو من القصد لا يرقى إلى مرتبة الخطاب وبالتالي لا يقوى على أن يحافظ على انسجامه الداخلي[1]» .

فالقرآن، انطلاقا من هذه الشرفة، واحد قصدا ومعنى، متعدد دلالة وفهما، ثابت عند منشئه، متحول بفعل القراءة، ولما كان الأمر كذلك فالقرآن نص واحد تشكل نسيجه الآيات، ولأنه كذلك، فإن هذه الطبيعة تجعله نصا يفسر بعضه بعضا «فأحسن طرق التفسير أن يفسر القرآن بالقرآن[2]» .

الظاهر والباطن:

لقد أجمع جهابذة الفكر الإسلامي من علماء كلام وأصوليين وفلاسفة على أن القرآن ظاهر وباطن، إلا من نفى أن يكون له باطن وهم أنصار الظاهرية، أو من قال بالظاهر دون الباطن ويتعلق الأمر بالباطنيين.

ولما كانت غاية الكلام في العربية الإبلاغ، فإنه يجمع بين القصد والفهم وهو إذ ذاك، لا محالة، حامل لوجوه من الدلالة تقف كواسطة بين المنشئ والمتلقي عبر الخطاب الذي يخفي في طبقات الغياب مقاصد منشئه ومراده ليبقى الظاهر من منظور "الشاطبي" لا خلاف حوله، فكونه هو المفهوم العربي مجردا لا إشكال فيه، لأن المؤلف والمخالف اتفقوا على أنه منزل بلسان عربي مبين[3]، ولأن الباطن هو المراد من النص، فإنه وللأخذ به، لا بد أن يتوفر على شرطين «أحدهما: أن يصح

---

[1] – منذر عياشي، اللسانيات والدلالة، ص66-67.

[2] – بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج2، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1972، ص175.

[3] – الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ج3، ص354.

على مقتضى الظاهر والمقرر في لسان العرب، ويجري على المقاصـــد العربيـــة، والثاني: أن يكون له شاهد نصا أو ظاهرا في محل آخر يشهد لصحته مـــن غيـــر عارض» [1].

إن التأويل عند أصول الفقه تأويل يحاول أن يتصف بالاعتدال والاســـتقامة، مؤسس على المقاصد العربية، وقالوا بأن الباطن إذا لم يكن على معهـــود العـــرب ومقاصد العربية فهو خارج عن إطار الباطن الصحيح. إن معظم العلماء ينطلقـــون في تأويل من المعنى الظاهر المتداول في البيئة العربية، والمعهود في أعراف لغتها ومقاصدها، كما لم يهملوا أيضا المعاني الباطنية وذلك بعرضهم للأشباه والنظائر من المعاني المحتملة داخل النص القرآني، والمجمع على صحتها في التـــداول العربـــي الإسلامي، لتكون قراءتها ــ والأمر كذلك ــ ألصق بالأنظمة المعرفية والســـياقات الثقافية كل هذا حتى لا يقع الأصولي في مغبة التأويل المفرط «أن المنقول في ظاهر التفسير، وليس ينتهي الإدراك فيه بالنقل والسماع لابد من ظاهر التفسير ليتقي بـــه موانع الغلط، ثم بعد ذلك يتسع الفهم والاستنباط، ولا يجوز التهاون في حفظ التفسير الظاهر بل لابد منه أولا، إذ لا يطمع في الوصول إلى الباطن قبل إحكام الظـــاهر، ومن ادعى فهم أسرار القرآن ولم يحكم التفسير الظاهر فهو كمن ادعى البلوغ إلى صدر البيت أن يتجاوز الباب[2]» .

إن علماء الأصول قد آمنوا أن وضوح معنى النص وخفائه مسألة تحتاج إلى مبادئ وتحتاج إلى قيود وضوابط، لذلك قد اتفقوا على ضرورة تقدير نوع الاحتمال أو الظن الذي تقوم عليه الدلالة. فقد كان شغلهم الشاغل البحث «عن طريق التعامل مع الوضوح والخفاء، وكان أمر الخفاء في علاقته بالوضوح موضوع ملاحظات قل أن نفطن إلى أهميتها. وكانوا يلتمسون في كل حال قوانين الخفاء ولم يكـــن الخفـــاء متروكا في أيدي القراء يتلاعبون به كيف يشاءون[3]».

---

[1] – نفسه، ص357.

[2] – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج4، ص197.

[3] – مصطفى ناصف، حوار مع الزملاء، المقدرة اللغوية في النقد العربي، ص102.

في كل هذا إشارة إلى من يسمونهم الراسخون في العلم وحقوقهم في الفهم والتأويل، فقارئ النص هو قارئ نوعي متميز. والمفسر هاهنا لا يتبع منهجا بقدر من يوافق وينظم العلاقات بينه وبين النص، إنه مشغول بمطلب النص ومقتضياته لا مطلبه هو، إنه لا يريد أن يملك النص إنما يريد أن يرى النص مفتوحا مالكا لقارئه، وهو في كل هذا يحقق ما اصطلح عليه بحرمة النص «إنه خدمة النص خدمة لإرادة الله، هذا الإجراء لا يسمح بتسلط افتراضات ضارة، ولا يجعل أيا منها بمنجاة من السؤال. إن المفسر لا يتردد في المخاطرة بأهوائه ورغباته ونزواته من أجل مواجهة خلاقة مع نص وإعطائه حقوق السيادة» [1].

فلسفة المقاصد/الفهم:

لقد اشترط أهل العربية قصد المتكلم من أجل فهم الدلالة، وقد وصفت اللغة العربية بأنها لغة البيان، والبيان الإفصاح والإبانة والتبليغ الذي يحمل قصد المتكلم والي يلبسه حلة لغوية لإيصاله للسامع/المتلقي، وهذا ما أكده "التهانوي" في كشافه «وبالجملة فأهل العربية يشترطون القصد في الدلالة، فما يفهم من غير قصد من المتكلم لا يكون مدلولا للفظ عندهم، فإن الدلالة عندهم هي المقصودة لإفهام المعنى مطلقا[2]».

وعليه، فدلالة الألفاظ غير مقصورة على ذاتها، بل هي تابعة لقصد المتكلم وإرادته. فوضع اللفظ حسب "الآمدي" «تابع لغرض الوضع، والوضع كما أنه يقصد تعريف الشيء لغيره مفصولا فقد يقصد تعريفه مجملا غير مفصل[3]»، فالمعنى إذن عند أهل البيان لا يطلق إلا إذا كان مقصودا، وما اللفظ حينئذ إلا خادم لهذا المعنى المقصود.

[1] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص123.

[2] – التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تح: لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1966، مادة (دلالة).

[3] – الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، تح: سيد الجميلي، ج1، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ص42.

لقد نزل القرآن الكريم بلغة العرب ومقاصدها، إذ لا يقوم فهم/تأويل النص ـ كما سبق وأشرنا ـ خارج المقاصد العربية ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾[1]، والمتأمل في خطاب علماء الأصول يجد أن الأساس الذي يقوم عليه النظر في تفحص الخطاب القرآني هو مبدأ المقصدية؛ إذ أن الأصل في الكلام هو القصد، والإنسان إنما يرغب في إيصال/إفهام المخاطب قصده، من هنا يصبح من باب أولى الغايات التي يعمد القرآن الكريم إلى تحقيقها، فالشريعة من هذا المنظور وضعت للإفهام/القصد، واللازم على ما ذهب "الشاطبي" الاعتناء بفهم معنى الخطاب لأنه المقصود والمراد، وعليه ينبني الخطاب ابتداء «وكثيرا ما يغفل هذا النظر بالنسبة للكتاب والسنة، فلنمس غرائبه ومعانيه على غير الوجه الذي ينبغي، فتستبهم على الملتمس، وتستعجم على من لم يفهم مقاصد العرب، فيكون علمه في غير معمل، ومشيه على غير طريق[2]».

فالعلم بالمقاصد يغدو ضرورة أساسية في فعل التأويل عند الأصوليين، فقد كان علماء الأصول يولون فكرة المقاصد عناية كبرى، ويرون الكلام في المقاصد أساس الكلام في التأويل، ولم يتردد علماء الأصول في افتراض ما قد يعتري فكرة المقاصد من اختلال واضطراب[3]، وقد حرصوا كل الحرص على مقاصد الإصلاح الحافظة لحاجات الجماعة والعصر لا مقاصد النزوات الآنية.

إن المتلقي للخطاب، ولأنه العنصر المقصود بالتبليغ فإن ممارسة فعل التأويل لن تتاح له ما لم يكن عارفا بمقاصد المتكلم، فقد «أجمع العقلاء على أن العلم بمقاصد الناس في محاوراتهم علم ضرورة، ومن ذهب مذهبا يقتضي ألا يكون "الخبر" معنى في نفس المتكلم، ولكن يكون وصفا للفظ من أجل دلالته على وجود المعنى من الشيء أو فيه...الدلالة على شيء هي لا محالة إعلامك السامع إياه[4]»

---

1 – سورة يوسف، الآية 02.

2 – الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ج2، ص397.

3 – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص296.

4 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004، ص530.

إن قصد الشارع لا يقف عند ظاهر إذا كان المعنى المقصود يتطلب حفرا/غوصا في شقوق النص، غير أن هذا الباطن القصد إنما هو مقصور على العلماء الراسخين في العلم «المقاصد مبثوثة تتفاوت من حيث القلة والكثرة، والظهور والخفاء والتصريح والتلميح، والقطع والظن، والتنصيص والإلحاق، والتعقيد والتفريع[1]».

لعل الطابع القصدي الذي ميز الدلالة في اللغة العربية والشريعة الإسلامية كونها خطاب جعل أمر التكليف لا يتم خارج تحقق الفهم، بحيث تغدو وظيفة الفهم والإفهام هي الوظيفة الأساسية التي تدور في فلكها باقي الوظائف، لذلك توقف أمر التكليف في الشريعة الإسلامية على تحقق الفهم «فالشريعة تكون من القرب للفهم، والسهولة على العقل، بحيث يشترك فيها الجمهور، من كان منهم ثاقب الفهم أو بليدا، فإنها لو كانت مما لا يدركه الخواص لم تكن الشريعة عامة وأمية[2]».

ولعل الدلائل التي بها تعرف مقاصد الشاعر يؤكد "الشاطبي" أنها تكون على حسب العقول التي طرقت الكتابة تأويلا (الظاهرية والباطنية)، ولعل الدلائل الحقة التي تحفظ للنص حرمته، وللشريعة مقاصدها، وللجماعة مصالحها العامة «أن يقال باعتبار الأمر جميعا لا يخل فيه المعنى بالنص ولا بالعكس، لتجري الشريعة على نظام واحد لا اختلاف فيه ولا تناقض وهو الذي أمه أكثر "العلماء الراسخين" فعليه الاعتماد والضابط الذي به يعرف مقصد الشارع[3]». فالمعنى ــ انطلاقا مما سبق ــ هو متعدد لأن المعنى المقصود لا يقع في الظاهر، وبالتالي فالغوص في بواطن النص ضرورة ملحة غير أنها موقوفة على الراسخين في العلم دون غيرهم، لأن المساس بمقاصد الشريعة تتوقف عليه الأمور الضرورية للناس في الحياة (الدين، النفس، العقل، النسل، المال) وهناك مقاصد تخص تحقيق الكمال والتحسين، وإذا فقد لم يختل نظام الحياة، والعلماء الراسخون هم القادرون على حفظ الضرورات التي تؤقلم الجماعة مع تطورات الزمن بحفظها لحرمة النص.

---

[1] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص296.

[2] – الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، ج2، ص397.

[3] – نفسه، ص667.

حاصل الأمر من كل ما مضى هو أن لا شيء في التراث العربي إلا وهو عالق بمعنى مقصود، بحيث ما استوى علم واشتد عوده داخل محاضن الثقافة وأنظمتها إلا وله به صلة «أليس المعنى هو الفكر يتدبر ما في الكون من علامات وسمات ويتعقل ما تختزنه من دلالات، لفهم أسراره والوقوف على دقة نظامه، فالكون مجمع أدلة، ومستودع معنى، والإنسان باحث حوله لا يني عن معنى»[1]، لذلك اعتبر الأصوليون اللغة تجري لغاية ومقصد، يقصد المتكلم بها ويعنيها، لا على أنه حقيقة يكون المدلول فيها مطابقا للأشياء في العالم.

المتصوفة المعتدلة/الحساسية الروحية:

البلاغة وإقصاء الروحية/انغلاق النص:

لقد كانت البلاغة العربية علم القاعدة بامتياز، حيث زهقت الذات والنص تحت ضغطها ما أضاع غية البلاغة الأساسية وهي الممارسة النشيطة للغة «كلمة العلم أو البلاغة هنا تعني إتقان التقاسيم والتعريفات وإنشاء القواعد[2]». ففكرة القواعد أدت إلى إقامة حواجز بيننا وبين اللغة من حيث التقسيم والمنطق/العلم.

بهذا تكون البلاغة قد قزمت الذات والنص على حد سواء، وكان مناط العقل العربي في ظلها تنظيم الثابت وتقسيمه، وإقصاء الحركة والتداخل،والتفريق بين الأصل والفرع، بين الوهمي والحقيقي، بين الحسي والمعنوي، بين الدلالة الوضعية والدلالة الالتزامية«وهكذا تميل البلاغة إلى إدخال الثقافة الأدبية في إطار العقل المنظم الذي يرى الأشياء وقد تم صنعها[3]». بهذا كان النظام منافسا لفكرة التجربة، بل قد كان النظام في فلسفة البلاغة طوق الحياة.

وفق هذا المفهوم فإن البلاغة عاجزة على تقديم فهم روحي للنص، لأنها والأمر كذلك قد أولت العناية الأكبر للحاجات العقلية مقصية الحاجات الروحية، وكأنها طلاء لا غير «موضوع التفسير البلاغي أضيق من النواحي الروحية، وكتاب

---

[1] – حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ط1، دار شوقي للنشر، تونس، 2002، ص13.

[2] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص115.

[3] – مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص61.

الكشاف على جليل قدره يصبغ التأويل أحيانا بصبغة عقلية اعتزالية من الصعب أن يتذوقها كثيرون الآن...[1]». فالتفسير البلاغي أولى عناية كبرى لفكرة الحقيقة الذهنية (الظاهر) بحيث عكف على شكلية الموضوع، وكانت مقاربته أقرب إلى العناية بالهياكل الخارجية وعلاقات من المعنى المادي القريب.

التصوف بين روح وجسد النص:

ولما كان هذا حال البلاغة في رؤيتها للنص/القارئ فقد قام بينها وبين الاتجاهات الروحية صراع، تلك الاتجاهات التي تعول على المعنى الروحي الباطن للنص. وما من شك في نفاذ بصيرة المتصوفين في هذه النقطة (النزعة الروحية) على الرغم مما يوجه إليهم من انتقاد، وهذا صاحب اللطائف "القشري" أن قوله تعالى في سورة آل عمران قد «جنس عليهم الخطاب، فمن ظاهر واضح تنزيله، ومن غامض مشكل تأويله، القسم الأول لبسط الشرع واهتداء أهل الظاهر، والقسم الثاني لصيانة الأسرار عن إطلاع الأجانب عليها، فسبيل العلماء الراسخون في العلم في طلب معناه ما يوافق الأصول، لما حصل عليه الوقوف، فمقابل بالقبول، وما امتنع من التأثر فيه بمعلول الفكر سلموه إلى عالم الغيب، وسبيل أهل الإشارة والفهم إلقاء السمع بحضور القلب، فما سنح لفهومهم من لائح التعريفات بنوا (عليها) إشارات الكشف، وإن (طولبوا) باستدامة الستر وطي السر تحارصوا من النطق وإن أمروا بالإظهار والنشر أطلقوا بيان الحق ونطقوا عن تعريفات الغيبية[2]» .

فالظاهر إذن لأهل العلم يطلبون به المعنى، وهذا حال البلاغة العربية، أما إذا امتنع عليهم فهمه فمرده إلى عالم الغيب، أي عالم الله المبني الذي خص به ذاته (الباطن)، أما أهل الإشارة والفهم فحاصل لهم الإنصات بالقلب بما هو طريقهم إلى فهم إشارات الكشف وهم وحدهم عرفوا الخلق بالله، وأحفظهم لسر المعرفة التي تكشفت لهم ولعل أهم ما ورد في نص "القشري" هو ربطه التأويل بالفهم والإشارة،

---

[1] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص20.

[2] – القشيري، تفسير القشيري، المسمى لطائف الإشارات، تح: سعيد عبد السميع قطيفة، تقديم: منيع عبد الحليم محمود، ج1، مكتبة التوفيقية، القاهرة، 1999، ص206.

ومنهجه القائم على الحدس واقترانه كذلك بالمعرفة اللامحدودة، وهذا سبيل يقصى دونه أهل العلم الذين لا طاقة لهم تؤهلهم للغوص في ثنايا النص ومناطق الغياب فيه، ذلك أن الغامض/الباطن هو تأويل/فهم/إشارة، وهو خاص بأهل اللطائف وما ل اللطائف إلا أنصار روحية الإنسان والنص على حد سواء «أما الذين أيدوا بأنوار البصائر فمستضيئون بشعاع شموس الفهم[1]».

ارتبط النص عندهم بالمعرفة/الحقيقة، وهي معرفة غير ظاهرة، ولأنها كذلك عرفت التعدد والانفتاح، وسبيلهم في ذلك الولاء للروح/الحدس لأن النص جسد وروح، ظاهر وباطن، وأن السر/الحق كامن في مناطق الغياب الذي لا تنتهك حجبه إلا بالباطن في الإنسان/الروح.

لأجل هذا كله، خاصمت النزعة الصوفية التوجه البلاغي فلأنهم«تبينوا من خلال الولاء للروح اضطراب منحى البلاغيين الذين يعتمدون على جوانب تقريرية منطقية تسرف في التقسيم، كان التقسيم العنيد عدو النشاط الروحي، وعدو مدارك الصوفية، وكان موضع القوانين وبيان التقسيم عند البلاغيين بابا آخر مختلفا عن الرمز الذي هو قلب التصوف، لقد فرق البلاغيون في مجمل نظراتهم بين الغيرية والعينية، وكان هذا التفريق عدوانا أو طمسا للرمز، لقد عني البلاغيون بفكرة أحكام الأشياء وحدودها خلافا للصوفية» [2].

النص بين روحانية الصوفية/جسدية والبلاغة:

لقد حاول الدكتور "ناصف" الوقوف عند نقاط الاختلاف الأساسية بين النظرة البلاغية والنظرة الصوفية لثنائية النص والقارئ، نحاول أن نلخصها في النقاط التالية:

---

[1] - نفسه، ج2، ص206.

[2] - مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص254.

الصوفية	البلاغة
- آمنوا بمبدأ الإشارية/الكينونة - تحدثوا عن فكرة التوجس والتسرب المستمر في اتجاهات لا تنضبط - آمنوا بفكرة النشاط الروحي - آمنوا بأمر الحياة القوية النشيطة - اعتمدوا الحدس وعقد قران الذات والعالم في توحد وكانوا طلاب وحدة أصيلة - آمنوا بالرمز الذي يقوم على مبدأ التفاعل	- آمنوا بالدلالة الوضعية والدلالة الالتزامية - أصروا على مبدأ الوضوح والتوكيد والمبالغة - عشقوا التقابل والتناظر والصرامة والتجريد والضبط - عشقوا القاعدة - اعتمدوا المنطق والعقل التحليلي - فصلوا بين الذات والعالم - التشبيه عندهم يقوم على مبدأ المشابهة الذي يعتمد المقارنة دون التفاعل

ثارت الصوفية على مبادئ البلاغة العربية لأنها زهقت الروح/الباطن، باطن النص وباطن الإنسان حيث كان همها كشف القواعد التي يسير عليها هذا النص وذاك النص وكل نص آخر[1] مقصية في كل ذلك نشاط اللغة/نشاط الروح.

لقد تعمقت العقل البلاغي فكرة ثنائية اللغة، فالكلمات ما هي إلا أدوات، وميزت بالمقابل بين التعبير ووسائله، ومن ثمة فاللغة عالم خاص ليس بينه وبين الإنسان أي صلة، ونظام اللغة في البلاغة نظام عقلي، فصلت بين العقل والجسم، العقل والعاطفة، الجوهر والعرض، وما الجوهر في نظرها إلا تمظهر العقل «دعني أقل مرة أخرى إن البلاغة العربية ذاتها وقعت في فتنة النظام أو الكيان الداخلي للغة، وأنها لذلك اتهمت في بعض التراث القديم ذاته باللفظية والسطحية[2]» لأن البلاغة تجاهلت نشاط اللغة، اعتبرت النص جسما قارا ساكنا اكتمل قبل البدء فيه.

في حين كانت اللغة عند المتصوفة إشارات هائمة في الكون، بل هي جهد هذا الإنسان في التعرف أو الإدراك. اللغة عندهم نشاط الإنسان أو رؤيته للكون.

[1]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص134.

[2] - مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص254.

كان للبلاغة القديمة رغبة جامحة فيما يشبه دقة العلم وصرامة منهجه، فكل شيء واضح، مقسم، منظم، لا مكان للالتباس. لأن النص معطى لغوي مكتفي بذاته، وكل هدفها يتلخص في كشف حقائق متماسكة لا اختلاف حولها فالبلاغة «نظام نشأ ليواجه نظاما آخر قوامه البحث عن الحقيقة والالتزام بالدقة، وهو ما يسمى بالمنطق والفكر الأرسطي» [1].

في حين أن المتصوفة تميزوا بنظرتهم الشمولية الجامعة بين الظاهر والباطن خاصة عند الجماعة المعتدلة والتي كان رأسها "محمد إقبال" حيث تتبدى هذه المعرفة الباطنية للعارف في ذاته قبل أن يدركها في الوجود، والعارف الصوفي لا يقف عند ظاهر النص بل ينطلق منه ويغوص إلى ما هو أعمق بالاعتماد على الباطن الروحي الذي ألغاه البلاغيون، يقول "ابن عربي" «أجمع بين الظاهر والباطن يتضح لك سر الراحل والقاطن، قف مع الظاهر في كل الأحوال ولا تقف مع ما ليس لك به علم في ظاهر الأقوال» [2]، فالأصل في التوجه الصوفي هو السمو بالإنسان عودة به إلى أصله الروحي بما هو جوهر وسر كينونته التي تحمله اللغة فلا تكتمل الحقيقة إذن إلا بربط الظاهر بالباطن الروحي وهو الأساس هنا. غيبت البلاغة العربية صوت الإنسان وعبثت بفكرة المتكلم والمخاطب، ولعل رفض المتصوفة البلاغة العربية يرجع في أهم أسبابه تغيب حضور الإنسان والحدس في ظل الشغف بالتقنين والتقعيد[3].

نتيجة لهذا كله أهملت البلاغة مسألة الدلالة المفتوحة لأنها تعتمد على منطق/قاعدة في حين أن المتصوفة عادوا هذه النظرة وآمنوا بالانفتاح والتعدد لأنهم اعتمدوا على روح/الإشارة.

إن العلاقة القائمة في البلاغة بين المخاطب والمتلقي هي علاقة تقوم على الاتهام والإنكار، وهي في كل ذلك تعلي من نبرة الخصومة«وقد يكون المخاطب عالما متجاهلا مقرا يدعي الإنكار...ومن الغريب أن يستمتع باحث البلاغة بهذه

[1] – مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص382.

[2] – محي الدين بن عربي، كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى ضمن رسائل ابن عربي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص134.

[3]– مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص254.

الخصومة، وأن يعتبرها مقولة أساسية، وكان سوء الظن هو العلامة المعبرة للفتنة، البلاغة العربية التي تطبق على القرآن تستخرج منه ملاحظات عن المخاطب العنيد، وعلى هذا النحو تكاد تهمل فكرة الثقة والاطمئنان وتعلو فكـــرة الاتهـــام والشـــك[1]» وغاب عن البلاغة الاستفادة من منهج الجدل القرآني، وأغفلت جانب المساءلة التـــي يتميز بها القرآن بطريقة خاصة، وحيوية الحوار الذهني أو النفسي التي يتمتع بهـــا المؤمن.

إن الحسية التي اتصفت بها البلاغة جعلتها تعلي من مكانة التشـــبيه* بحيـــث رمقته بعين المقارنة فـــ: (أ) تشبه (ب) دون أي تداخل أو تفاعل بينهما، التشبيه إذا عمل عقلي«هو على أية حال ضرب من الوصف يقصد به التوضيح أو التجميل[2]»، وعلاقة المشابهة هي علاقة انفصال واختلاف، في حين أن هذا التصور الذي قـــام عليه البيان العربي قد ثار عليه التصور الصوفي الذي ولع بفكرة الرمز، فإن كانت (أ) تشبه (ب) فإنها تلتقي بها بمعنى أن ثمة شراكة بينهما، لتكون (ب) منطقة غنيـــة بالمعنى بحيث لا يمكن أن تختصر في علاقة المشابهة، من هنا تصبح (ب) رمـــزا يحتضن في داخله (أ) وفي هذا اقتراب إلى فكرة الرمز الذي يقوم عـــل العلاقـــات المتبادلة بين المتكلم واللغة والأشياء. فالمتصوفة على اخـــتلاف مـــذاهبهم حـــاولوا والقول للدكتور "ناصف"«إقامة الرمز وإلغاء المكانة الرفيعة الشامخة التي أعطيـــت لفكرة التشبيه المتصوفون ثائرون على مفهوم التشبيه ويجب أن نقرأ ثـــورتهم هـــذه قراءة منصفة...التصوف بطبيعته مناقض للظاهر ومناقض لمبدأ الارتبـــاط الثنـــائي بين المحسوس والمعقول وللمتصوفة مذاهبهم المختلفة، ولهم حظوظهم من الاعتدال والإسراف، ولكنهم فيما بينهم يشتركون في بعض الأصول ينكرون على التشبيه هذا الصرح، وينكرون على الشراح ما جنحوا إليه ويرون في الرمز قريبا ممـــا يـــراه

---

[1] – نفسه، ص167.

* – اعتمدنا هنا على علاقة التشبيه لأنه في الفكر البلاغي القديم قد اعتبر أساس وأصل لكل الصور البلاغية الأخرى.

[2] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص187.

المحدثون، وإنما نأخذ حظا أوفر وأعمق من النشاط ن خلال الرمز. هـذه القضـية البسيطة الأولى في الحياة الروحية كما يراها المتصوفون[1]».

ومن هذه الشرف، نصل إلى أن اللغة في التصور البلاغـي تجمـع أشـتاتا موجودة فعلا، وبراعة اللغة تختصر في أن تذكرنا بهذه العلاقة الكامنة بـين اللغـة والوجود، على أن تحافظ كل الأشياء بحالاتها الخاصة تبقى (أ) متميزة مستقلة عـن (ب)، وهذه الأخيرة لا تغير ولا تتغير.

إذا كانت البلاغة تعتمد المنطق وتنتهج التحليل، فإن المعرفة الصوفية كل لا يقبل التحليل لأنها معرفة روحية عكس الحال مع الإدراك الحسي القابل للتحليل لأن الذات وموضوع التحليل منفصلان، فالذات العارفة تتداخل وموضوعها فـي حالـة توحد فلا يعود هناك مجال للتفريق بينهما، وللمعرفة عندهم وسائل لعلها تعتمد على الذوق، وهي معرفة تأتي عن طريق القلب، ويسمونها تارة بالمكاشفة وهي معرفـة تتجاوز العقل/الحس طريقها القلب، ولكي تدرك الحقيقة كاملـة ينبغـي أن يكمـل الإدراك الحسي بإدراك آخر وهو ما يصفه القرآن بإدراك القلـب[2]، بحيـث تصـل الذات إلى إدراك الحقيقة عبر تلك الوجوه المتاحة لإدراك الحواس«بحث البلاغيون عن المنطق ووضوح التسلسل والعقل التحليلي والوعي التام،وبحث المتصوفة عـن الرمز والحدس، بحث البلاغيون عن التفرقة بين الأنا والعالم وأنكر المتصوفة هـذا الغلو في بعض مقامات الأحوال[3]».

---

[1] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص195.

[2] –محمد إقبال، تجديد الفكر الديني في الإسلام، تر: عباس محمود، دار آسيا، بيروت، 1985، ص23.

[3] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص252.

التصوف: وجه فنومنولوجي

الحساسية الروحية/روافد الالتقاء:

قامت الفنومنولوجيا Phénoménologie كمنهج وفلسفة في المعنى، وقد ظهرت في مرحلة تمزقت فيها العلوم الإنسانية بين النزعة العلمية المتطرفة التي تنظر إلى الأشياء نظرة إمبريقيا، وأخرى ذاتية لا عقلانية.

وقد كانت الصرامة المنهجية التي فرضتها المعرفة العلمية تقتضي فصل الذات عن الموضوع تحقيقا للموضوعية الموصلة إلى الحقيقة /المعرفة المطلقة.

إن الذي لا يمكن نكرانه أن الموضوعية العلمية مهما تقنعت بالرؤية المنهجية أو القدرة على تتبع الأشياء/الحقائق بسبر أغوارها وكشف الحقيقة فيها، قد أثبتت عجزها وفشلها في علمنة العلوم الإنسانية، لأن الموضوع/النص المتخفي لا يمكننا«أن نرغمه من جانبنا على المجيء، وذلك حتى في أفضل الحالات حين ندركه بعمق ووضوح، لم يبق بوسعنا إذن ما نعمله سوى أن ننتظر حتى يتجه إلينا، هذا الذي يجب التفكير فيه[1]».

وعليه، حتى إذا لم يكن النص إنسانا بالمعنى الحرفي، فإنه يحمل روح إنسان يرغب في أن نساعده على أن يبوح ويفصح، وقراءتنا/تأويلنا له سوف لن يكون إلا فن إصغاء، وانتصارا للنزعة الروحية التي يشترك فيها الطرفان: القارئ والنص، وقد كانت فكرة الحياة الروحية هاجسا ملحا في الفنومنولوجيا[2]، وهذا النزوع نحو الحساسية الروحية كان له صدى في الثقافة العربية القديمة والذي تمتعت به النزعة الصوفية بالتحديد كما سبق وأن أشرنا.

لعل أول نقاط الالتقاء بين الفنومنولوجيا والتصوف إعلاء الحساسية الروحية، ورفض روح العلمية/المنطقية التي تخنق الذات والموضوع على حد سواء، وكما ثارت الفنومنولوجيا على النزعة العلمية التي سادت العلوم الإنسانية ومنهجيتها التقنية، ثارت الصوفية على النزعة المنطقية/العلمية التي توسلها البلاغة العربية في

---

[1] – مارتن هيدجر، الحقيقة، التقنية، الوجود، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2001، ص200.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص178.

تعاملها مع النص، راغبة في كل ذلك تسليط منهجية (قاعدة مضبوطة) تتصف بالموضوعية وليس لنا أمام هذا الواقع إلا أن ننتبه إلى الأفق المشترك بين الفنومنولوجيا والتصوف، وأن لا ننسى الواشجة القريبة بينهما «كان مبتدأ ثورة (الفنومنولوجيا) هو إنكار التقابل بين الذات والموضوع، وإنكار المسافة الواسعة بين النص والمؤول، كان هذا هم المتصوفة» [1].

يصر القائلون بمبدأ الموضوعية ذات الطابع التكنولوجي على الانفصال بين الذات والموضوع، إذ لانفصال بينهما شرط الموضوعية الموصلة إلى الحقيقة المطلقة والنهائية، والتي ما كانت البلاغة/البنيوية وما والاهما من تيارات شكلية إلا تمظهرا لها، حيث وقفت موقف المزهو بالتقابل بين الذات والموضوع، وما العمل/النص بعد ذلك إلا موضوعا تجري عليه الذات المنفصلة كل فنون التشريح والتمزيق.

الذات/الموضوع: هاجس تلاق:

رفضت الفنومنولوجيا الفصل بين الذات والموضوع، لأنه إذ ذاك سيتم اختزال الوعي المتميز في مقولة علمية تحمل هاجس النزعة الموضوعية الباحثة عن تأويل صحيح لا يخالطه تقلب أو تحول. إن هذا الفصل بين الذات والموضوع سيؤدي إلى سوء الفهم، فالذات لا يمكن أن تفهم بمعزل عن موقف إذ ليس ثمة ذات عارية من موقف كما يقول الدكتور "ناصف" «إن عبارة العمل من حيث موضوع مستقل خداعة حقا. فنحن نميز كل شيء من أنفسنا بعض التمييز من أجل أن نراها فإذا طالت المسافة أمامنا، وإذا أغرق في أنفسنا أو قرب أكثر مما ينبغي غمض وانطمس[2]». فالفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها، هذا الفهم الذي لا يتم إلا بإدراك الذات للموضوع، والاقتراب إليه في محبة وود.

---

[1] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص178.

[2] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص161.

إن مثل هذا الطرح يرفض أن يتحول الكائن الإنساني إلى موضوع قابل للملاحظة والتشريح، فالفنومنولوجيا في توحيدها بين الذات والموضوع تكون إذ ذاك باحثة عن كينونة الفهم في هذا الوجود.

بقي النص في الإرث الرسمي (البلاغة والنقد) أسير ذات متعالية تملك سلطة مركزية ودورا فاعلا في تطبيق القاعدة، وخارج هذا الإرث الرسمي عرفت تيارات باطنية مسرفة جعلت النص أسير ذات متسلطة/عارفة تمركزت المعرفة في بطنها حيث تكشف الأشياء التي أصبحت تحمل دورا ثانويا بل أضحت هامشا يخضع للمركز/الذات المتعالية، ويستجيب لمقولاتها.

وعلى الجملة ــ كما سبق للبحث وأن أشار ــ فإن التأويل الصوفي وعلى الرغم من كل النقائص التي اعتورته فإنه يظل مصرا على التوحد بين الذات والموضوع، ومن ثمة غدت القراءة الصوفية سفرا في هذا الوجود بحثا عن حقيقة الإنسان «ولما كان الصوفية هم الذين اختصوا بالتأويل والغوص إلى الباطن أكثر من غيرهم من الفرق فإن العرفان الصوفي يمثل في نظرنا المنهج التأويلي بامتياز فمع العرفان، بما هو تأويل، يتقاطع البيان والبرهان والحدس والاستدلال والوحي والنظر[...] وبه يتصالح الرمزي والواقعي، ويطل الظاهري على الباطني، ويظهر الحق في الحقائق، ولذا فإنا نرى أن العرفان (على ما نجده عند ابن عربي) ليس استقالة "العقل" كما يظن، وإنما في الحقيقة تأملات الفكر فتوحات العقل... [1]».

من هذه الشرفة، فالتأويل الصوفي لم يكن مجرد شطحات أو تهويمات مثلما يظن، وإنما هو سفر في الوجود تدبرا وتأملا، بحثا عن حقيقة الإنسان، وما الباطن في المحصلة إلا ذلك الحجاب الذي يختفي وراءه سر الكينونة الإنسانية، والحساسية الصوفية هي ضرورة لتحصيل التأويل والغوص في باطن النص «فالحساسية الصوفية ليست دائما عنصرا دخيلا على الموقف الطبيعي للإنسان[2]».

وما نخلص إليه بعد هذا، أنه كل من الفنومنولوجيا والتصوف اعتقد بأنه لا وجود لموضوع دون ذات، ومن ثم فلا يمكن بحال النظر إلى الموضوعات على أنها

---

[1] – علي حرب، التأويل والحقيقة ، ص18.

[2]– مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص194.

أشياء في ذاتها بشكل يجعلها مستقلة استقلالا مطلقا عــن الــوعي، أو لهــا وجــود خارجي قبلي، إذ الموضوعات أشياء لا وجود لها إلا في الوعي لتبدو الأشياء وهي تدرك كأنها من إبداع الذات «وغص في بحر الذات تبصر عجائب ما تبدت للعيان، وأسرار تراءت مبهمات منسترة بأرواح المعاني[1]». وبهذه العلاقة القديمة/الجديــدة بين الوعي والموضوع «تنهار القسمة المصطنعة بــين الــذات والموضــوع التــي ورثناها عن الفلسفة التقليدية والتقابل الشهير فيما بين المثاليــة والماديــة. بــالمنهج الفنومنولوجي لا تبقى إلا التجارب الشعورية الحية التي تحمل الطابع الخاص لما هو إنساني[2]».

لأن البلاغة العربية أو الجهاز الرسمي في التراث قد أقصى الجانب الحدسي في القراءة، فإنها تظل قاصرة على أن تقوم بأعباء التأويــل ومكابداتــه، إذ يــؤمن الدكتور "ناصف" ــ على الرغم من رفضه للتطرف الصوفي ــ أنه لا يستطيع «أن يرفض كلامهم كله فثمة قدر لا بأس به يمكن الاستفادة منه، وأهم من المــادة تلــك الروح التي أشاعوها، وهي في نظرنا أولى بالعنايــة مــن التحلــيلات الشــكلية أو السطحية التي أولع بها الآخذون بالدراسة البيانية...» [3]، وهو ما ذهب إليه "جــابر عصفور" الذي يرى أن الاهتمام بالجانب الرسمي من التراث (البلاغة والنقد) أتــى بجور عظيم على التراث الروحي، إذ يدعو إلى الالتفات إلى ما كتبه الصوفية حول اللغة وقدرتهم على صياغة الرؤية ومن حيث مستوياتها المجازيــة وإلــى علاقــة المفسر بالمفسر...[4]، وما هذا إلا دعوة لعقد قران الذات والموضوع.

إن الفصل بين الذات والموضوع، الأمر الذي ثــارت عليــه الفنومنولوجيــا والتصوف يؤدي إلى الوقوف على مبعدة من النص، وهدفهم في التوحيد بينهما غلبة اغتراب القارئ أمام نصه إذ وقوف الذات المحللة على مسافة من المشكلات التــي تعرض لها تحرمها أن تعيش مغامرة التجربة، ولا تمارس فن الإصغاء، والإصغاء

---

[1] – محي الدين بن عربي، كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى، ص134.

[2] – يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، الأصول، الحصاد، الآفاق المستقبلية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص23.

[3] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص85.

[4] – جابر عصفور، مقدمات منهجية، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص173.

كما يقول الدكتور "ناصف" اهتمام وتبجيل ومودة وبصيرة بالوجه الإنساني المشترك.

هذه العلاقة الحميمة بين النص والقارئ تفصل الحواجز بين الذات وموضوعها لتخوض الذات مغامرة التجربة التي اصطلح عليها المتصوفة بـ(التذوق)، هذه الأخيرة ليست معرفة متوقعة، بل هي شيء من تحطيم التوقعات، التجربة إذن، هي فكرة نمو التوقعات والاستفادة منها وامتداداتها في المستقبل، وهي ذاتها فكرة التعدد والانفتاح على القراءات التي تتعانق في رحاب التاريخ «حارب المتصوفون فكرة المنهج الذي يقف بين النص والقارئ والذي يحول دون "تذوق" النص بكل قوته وثرائه، كلمة التذوق عند الصوفية هي كلمة التجربة عند الفنومنولوجيين[1]» .

جماع القول من كل ما مضى، وبعد الحفر في تربة الثقافة العربية القديمة بعد أن طرق البحث باب النقد الرسمي (البلاغة والنقد) والباب الآخر المغيب في الدراسات النقدية بما فيه من أصول فقه وتصوف وتفسير كونها تنكب على دراسة النص والتي نقل إلينا وجهها التشريعي لا غير فكان من المفيد بعد ذلك الالتفات تنقيبا/نبشا لأجل تحديد طبيعة اشتغال الأنساق المعرفية داخل الثقافة العربية كونها كل موحد.

ولأن الحال كذلك، حاول البحث من خلال قراءة الدكتور "ناصف" للتراث العربي في صورته الواسعة أن يخرج بنظرة لأجل تشييد نموذج تأويلي يقوم على أصول معرفية يلجأ إليها ويتكأ عليها في مواجهة نصوص الثقافة العربية عامة.

وعليه، فالتجربة التأويلية، وإن كانت تعتمد على قدرات المؤول ووعي ذاته ككائن تاريخي قبل أن يعي التاريخ والتراث المحاور عبر وسيط اللغة فإنه، لزاما، يتجاوز المؤول القراءات السابقة لكن ضمن حدود أفق التجربة التأويلية المشكلة من أفق النص وأفق المؤول والمقام التأويلي والمسافة الزمانية ليصل المؤول لا محالة إلى فهم/تكييف/إعادة تأويل نصوص الماضي لكن في إطار مساءلة الحاضر التي

[1] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص179.

تتحول فيها الذات إلى موضوع دون أن تتصب نفسها سيدة علـى الـنص لتصـب فروضها الزائفة وتلغي النصوص الحاضرة/الغائبة عن الـنص، بـدعوى التجديـد وإعادة القراءة. فيمكن أن نصطلح إذ ذاك على هذا الصنيع باستعمال بدل التأويـل، ورجوعا عن النص وليس رجوعا إليه كما يقول الدكتور "ناصف" وفهمـا خاطئـا لمراسيم التأويل التي من أهم ركائزها التقوى والمحبة. وما القارئ/الإنسان بعد ذلك إلا كائنا تاريخيا بامتياز، يقرأ ويحيا في ظل الماضي ببعديه القريب والبعيـد الـذي ينبض في الحاضر ويعبق في المستقبل.

ليس غريبا، إذن، أن تكون هذه الغايات هي ما يطمح إليه هذا الجهد المتمثل في النبش/التنقيب من أجل نظرية تأويلية عربية شرعية ذات أصول معرفية يعتد بها ليكون هم النظرية التي يهدف لها الدكتور "ناصف" ــ والحال كـذلك ــ الوصـول على تأسيس عقل تأويلي وذلك بإرساء أدبيات الحوار مع الذات والآخر والعمل على استعادة إنسانية الإنسان بوصفه جوهر الوجود البشري، واستعادة روح اللغة كونهـا كينونة ونشاط لا يعرف الثبات.

الفصل الثاني:

النص الشعري بين قراءة الشرح وقراءة التأويل

بلاغة الشعر و قراءة الشرح

البلاغة/الفلسفة/الجدل

عشقت البلاغة العربية النظام، فكان هم المشتغلين بها البحث عــن النظــام داخل النص، آمنت بفكرة الدلالة الوضعية وأن للكلمات معاني ثابتة مستقرة محاطة بأسوار منيعة تمنع دينامية الكلمات، وكان اعتقادهم ذلك نتيجة لإيمــانهم بعبقريــة اللغة العربية وكمالها.

خاصمت البلاغة الفلسفة لأن منطقها قد يفتح الباب واسعا للتأويلات التي قــد تذهب بنقاء اللغة العربية، وتزيح بذلك أمورا عزيزة على النفوس، إذ قامت البلاغة منذ البدء على ((مخاصمة الفكر الفلسفي والبحث الحر النزيه وإعلاء نظام آخــر ذي طابع عملي وتجاوز لمبدأ الحدود))[1]، وبالمقابل خاصمت الفلسفة البلاغة لأن البلاغة تهتم بالإقناع والتأثير في السامع، وتلتفت إلى مقامات السامعين ونفوسهم، والفلســفة بحث مناقض للموقف البلاغي، فهي بحث حثيث عن الحقيقة همها الصدق والحــق من حيث هو دون أن تلتفت إلى القالــب التوصــيل. ورأى الفلاســفة أن صــناعة البلاغة خادمة للأهواء وليست خادمة للحقيقة[2].

الفلسفة ثقافة السؤال، والسؤال بحث عن النمو والتطور، والبلاغة بحث حثيث عن النظام/الإجابات داخل النص وكل نص، الفلسفة بحث عــن الحقيقــة والبلاغــة رغبة جامحة في تطبيق النظام، البلاغة تبليغ وتأثير في السامع في شريحته الواسعة بحيث تؤثر فيه الكلمات المنتقاة والأصوات الرنانة، البلاغة إفحام وخصومة وغلبة قد تضيع الحقيقة في خضم الجدل، والفلسفة خطابها خاص غايتها البحث عن الحــق ولا شيء غيره دون النظر إلى الخصم.

زهدت البلاغة في التفلسف وخالفته في أكثر وجوهه ((ففي نظام البلاغــة لا يشغل المتكلم سوى تأليف جانب السامع وتحقيق المنفعة الشخصية والانتصار علــى

[1] – مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ص382.

[2] – مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص30.

الخصم، كل هذا يحتاج إلى صناعة خاصة ليست من قبيل الفلسفة والحقيقة، إنما هي بلاغة ادعاء واهتمام بالمآرب وتلذذ باللغة))[1] .

كانت البلاغة وليدة الصراع/الجدل والرغبة في الإقناع/الإفحام فمارست بذلك فن الاستمالة، والاستمالة تعني في بعض ملامحها إغراء الإنسان بالسماع/الاقتناع دون وجه حق لتضيع الأفكار في خضم الصراع والخصومة والرغبة في الغلبة والإقحام ((إنما تنمو البلاغة في زمن يشتد فيه الصراع بين الأفكار، وإذا اشتد الصراع بين الأفكار تجاوز الناس حاجة الأفكار ذاتها، وهنا يعنون بنمط من البحث يساعدهم بوجه من الوجوه على الغلبة أو تناسي الحقيقة أو الغض من بعض القيم))[2]، تمتزج في ظل الصراع/الجدل الأفكار بالتعصب وتنتشر إذ ذاك فتنة اللغة وثقافة الاستمالة فتغيب معها معرفية اللغة التي تحفل بالنشاط العقلي.

اعتبر المجاز في ظل كل هذا حيلا قولية ووسيلة للاستمالة، فكان له طرق ومآخذ، وكشف هذه الطرق لب الخبرة اللغوية، فكانت أبحاث اللغة بهذا خالية من أي حساسية لغوية واعتورتها نزعة غريبة في التفكيك/التشريح اللغوي دون أي محاولة لكشف الروابط العقلية فيها، وكان فن التقسيم إذ ذاك غاية في حد ذاته، ولعله الدليل الأكبر على عجز اللغويين على ضبط الاتجاهات الأساسية المحددة في الدلالة ((بعبارة أخرى بسيطة ترقت اللغة وعز على الباحثين أن يروها موحدة أو مجتمعة أو متكاملة))[3].

المبالغة واللغة الشعرية:

هوجم العقل العربي في زمن تكالب عليه الآخر (الشعوبية)، وأعيب الشعر القديم كونه عماد الثقافة العربية كما أعيب عقل الشاعر الذي يعبر عن المعنى الواحد بأساليب مختلفة، وهو رمز المثقف العربي.

---

[1] – المصدر السابق، ص383.

[2] – نفسه، ص384.

[3] – نفسه، ص388.

انبرى البيان العربي للدفاع عن رموز ثقافته: اللغة والشعر، فـاحتج لفكـرة الأصول (اللغة والشعر)، إذ ثقافة العربي ذات أصول وما زاد على تلـك الأصـول فهو طارئ من قبيل المبالغة، ليسقط العقل العربي بذلك في المستنقع الذي عد له لأن فكرة المبالغة في سياقها التاريخي وليدة الغليان الداخلي لحرب المعتقدات، وصـراع الأفكار الخاصة بالشعوبية والملاحدة والفرق[1]، فالمبالغة كذب متسلح وانحراف ممتع عن الصدق أو السرف الانفعالي، أو محاولة لإدخال العربية القديمـة فـي دوامـة تحسين القبيح وتقبيح الحسن[2].

لدينا لغتان، إحداهما أصول عارية من أي تنميق، والثانية تحسين للغة الأولى (الأصول)، بذلك أصبحت اللغة الشاعرة حاشية لأصول بمعـزل عـن الشـاعرية، فاللغة الشاعرة تقاس على أصل غير شاعري، وبهذا أفلح الشعوبيون في الانتقـاص من أعز ما ملكه العربي لغته وشعره ((لم يكن القول بالمبالغة المزعومة إلا اعترافا بأن الشعر الذي هو جوهر العزة العربية ليس أصلا فـي تكـوين العقـل، فالعقـل بطبيعته في هذا المعترك المدنس بالحقد والذكاء غير شاعري))[3].

سيطرت فكرة الأصول على التوجه العام للنقد والبلاغة في فهم لغة الشـعر، حتى "عبد القاهر الجرجاني"، وعلى وقفاته المضيئة، لم يسـتطع أن يـتخلص مـن هاجس الأصول، غير أن أصوله وفروعه غير التي عهدناها عند النقـاد، فالشـاعر ـ حسبه ـ قد يعابث فكرة الأصول بعض المعابثة، بأن يجعـل الفـروع أصـولا والأصول فروعا، وهو أمر لا يستسيغه العمل العقلي، إنما يسوغه التخييل والإيهام.

لم يستطع "عبد القاهر" والنقد العربي جملة أن يتصور اللغة خـارج مفهـوم الخبر، فاختصر نشاط اللغة في حدود هذا الإطار، ولم يحررها من مبـدأ المبالغـة والمستوى الأصلي، والبحث عن الحقيقة/الخبر خارج النص، لذلك لم يكـن الـنص حقيقة مستقلة عن الخارج، الأمر الذي وافق تصورهم للغة، فاللغة إشارات لأشـياء خارجية وهي في الوقت نفسه منفصلة عن ذات متكلمها، وإن كان للغـة الشـعرية

[1] – مصطفى ناصف، حوار مع الزملاء في المقدرة اللغوية في النقد العربي، م1، ص74.

[2] – نفسه، ص83.

[3] – نفسه، ص75.

تميزا عند "الجرجاني" فإنه لا يعدو أن يكون تخييلا، والتخييل عبث بفكرتي الأصول والفروع دون تكسير لحدودهما، ولعل المغزى الحقيقي للتخييل ((هو أن الشعر ينطوي على سوء استعمال للغة بطريقة مليحة جذابة))[1]، بهذا سحبت الثقة من لغة الشعر، فهي غير أصلية/مبالغات، يسودها الوهم والتخييل، لا مجال معها لإعمال العقل.

مجمل الأسباب السابقة أدى إلى دراسة اللغة الشعرية بعيدا حياة الأفكار، لأنها لغة لا تعدو أن تكون تحسينا للأصول والتي عكفت البلاغة على دراستها في إطارها الشكلي الخارجي والذي لا يتصف بجوهر التفكير، فكان أن تطورت تلك اللغة الشعرية فأهملت بذلك اللغة الشعرية دراسة ولم يستوعب النقد أشكال تطورها فكان أن نمت دون أن يرافقها نمو في الخبرة اللغوية، وبقيت حبيسة قراء الشرح التي لم تتعمق النص لتجس نبض روح اللغة فيه.

[1] – المصدر السابق، ص91.

فكرة الماهية وقراءة الشرح:

لم ينظر القدماء إلى الشعر على أنه حامل معرفة، أو أنه خالق لنوع من الحقيقة الخاصة به، فالحقيقة واقعة خارج إطاره، إذ هي مبحث الفلسفة، وإقرار الدين؛ أما الشعر واقع في دائرة الإمتاع لا غير، فالناقد العربي«لم ينظر إلى الشعر على أنه شيء يستطيع في جوهره أن يقدم معرفة عميقة ثابتة»[1].

الحقيقة/الماهية إنما تدرك نتيجة جهد عقلي، والجهد العقلي بعيد كل البعد عن ميدان الشعر فشغل الشاعر هو التخيل، ولما كان لكل شيء ماهية مدركة مقررة يعرفها عامة الناس، فإن الشاعر يجعل تأثرنا بها أقوى ليتلخص عمله في التحسين دون الكشف.

ذات الشاعر منفصلة عن حقائق الكون الثابتة المتناسقة، والتي يحاول الشاعر أن ينقلها في قالب أخاذ، وهو وحده القادر على الجمع بين هذه الأشياء الموجودة فعلا في الواقع العيني، ويأتي الشاعر فيشير إلى العلاقات الكامنة بينها لتظل تلك الأشياء مستقلة كما كانت في الكون المنفصل، محافظة على حماها داخل عالم الشعر، وعليه، فالشاعر واصف جامع، لا يأتي بشيء من عندياته ولا يسمعنا صوته في هذا الكون«فما هو إنساني يعتبر ضربا من التلويث أو عفن الفكر فحقائق الأشياء متميزة من روح الإنسان»[2].

قد يوقع الشاعر ذاته على الأشياء، يحاول أن يوهم المتلقي بالتطابق بين عالم الأشياء وعالم الذات، غير أن الماهية تبقى في أصلها غير إنسانية، كثيرا ما نجد الشاعر يوقع صفات إنسانية على أشياء غير إنسانية (الفرس،الناقة...) ليبقى أصلها غير إنساني، ولأنها معروفة عند العامة فهي ذات قدر جليل، أما فاعلية الإنسان فتقع في القشور الخارجية (الخيال)، من هنا وعلى هذا الأساس، عامل النقاد والبلاغيون الخيال، إذ عد طلاء يوهم القارئ أن الأشياء متداخلة ذاب بعضها في بعض، وهذا أقل من أن يدرك الماهية.

---

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص70.

[2] – نفسه، ص81.

لقد آمنت الفلسفة اللغوية القديمة أن لكل شيء قوام ثابت أصيل ــ كما سبق وأن أشرنا ــ فللكلمات عندهم أقدار معلومة لا تحيد عنها، ولكل كلمة ماهية/معنى ثابت. ولأجل هذا كله هلل القدماء للإصابة في التشبيه، وما الإصابة تلك إلا إصابة المعنى/الماهية،«إن الناقد يعجب بالشاعر الذي يذكر صفات أو تخيلات تتمثل بواسطتها هذه الماهية تمثلا قويا مؤثرا في النفس»[1]. فصورة الفرس الذي طال تكرارها في الشعر القديم والتي تكن بالبنوة لفرس "امرئ القيس"، ذلك أن "امرؤ القيس" وصف فأصاب الماهية/خصائص الفرس المثالي الكامل والتي تركز على الحسيات التي تجعلنا بدورها نقترب في خطى ثابتة من فكرة الماهية.

لعل الماهية جعلت شراح الشعر يتصورون أن الشعر مجموعة صفات وصور حسية استعيرت لأجل توضيح هذه الماهية/الحقيقة، وتحسين وقعها في نفوس القراء[2] ليغدو ــ في ظل هذا الفهم ــ الشعر مظهرا حسيا ليس أكثر من كسوة للماهية/الحقيقة، ناهيك أن الماهية عارية من آثار الخيال والروح الإنسانية، فالناقد القديم قال بفكرة النظم، والنظم يعني أن الأشياء مثل الكون مترابطة متناسقة محافظة على حدودها الخاصة؛ الأمر الذي جعل شراح الشعر يتجاوزون فكرة نشاط اللغة من حيث هي نشاط مستمر، وكونها كينونة تندمج فيها الذات في حالة توحد لتستحيل المادة إلى عقل، والعقل إلى مادة، وتزال الحدود بين الأشياء، من ثمة فالشراح، وبالاستناد إلى مبدأ الماهية، عاملوا الشعر خارج إطاره الخاص وطبيعته، فمنطق الشعر فوق كل منطق «إن للشاعر منطقا آخر يسمو على منطق العقل، منطق المعنى المتعدد المتعاكس السيال...» [3] وهذا ما لم يستطع الشراح أن يعوه وما جعلهم يحكمون النص إلى حقائق واقعة خارج النص، فكان منهج المقارنة هو الأساس في التعامل مع النص وحقائق الواقع الخارجي من هذا المنظور قرأ التشبيه والاستعارة.

---

1 - المصدر السابق، ص73.

2 - نفسه، ص74.

3 - نفسه، ص84.

التشبيه:نحو رؤية رمزية

أ-التشبيه عند القدماء:

حظي مبحث التشبيه لدى القدماء بأهمية كبيرة، حيث فضلوه على الاستعارة واعتبروه مفتاح الشعر وسمة الحسن والبديهة، ورأوا فيه جانبا من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة [1]، لذا جعلوه دليل الشاعرية ومقياسا تعرف بها البلاغة [2]. ولعل تفسير هذا الاهتمام تبرزه فكرة الماهية لأنه يسهم في توضيحها وتفصيلها، وعليه فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة لعلها تلخص المنهج العربي المحافظ علي فكرة النقاء، ورؤيتها للشعر العربي القديم في إجلال/تقديس؛ لأن التشبيه محك الشعر القديم، والاستعارة موضة الشعر المحدث، إذن فانتصارهم للتشبيه هو انتصار لصورة الشعر القديم/الأصل/المقدس/النقي، وخوفهم من الغلو والإفراط، ورفضهم لكل نضمم يخرق الأعراف والمواضعات.

إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متميزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها أو في مقتضى حكم كما يقول "الجرجاني"[3]، ومدار الأمر علي قدر صالح من الفكر، وهذا يكون بأن تثبت لهذا معنى من معاني ذلك أو حكما من أحكامه[4]، ويلاحظ أن حذف أداة التشبيه على سبيل المبالغة والإيهام[5] لا يهدم فكرة الإثبات، ولا يلغي جوهر التشبيه الذي يقوم على مفهوم المقارنة[6]، فيحافظ بهذه الكيفية على استقلالية الطرفين والذي تلعب فيه الأداة دورا حاسما.

هكذا وتأسيسا على هذا، فالعلاقة التي تربط طرفي التشبيه هي علاقة تقوم أساسا على المقارنة، وليست علاقة اتحاد فلا يحدث أي تفاعل بين الطرفين يؤدي

[1] - قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص58.

[2] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص231.

[3] - عبد القاهر الجرجاني،:أسرار البلاغة، ص88 .

[4] - نفسه، ص87.

[5] - نفسه، ص453.

[6] - نفسه، ص100-101، 301-302.

إلى التوحد، مكونا بذلك دلالة جديدة هي ثمرة اللقاء/التفاعل. فالتشبيه نوع من الإلحاق والمقارنة، وعلى هذا الأساس عوامل الشعر كونه ضرب من الوصف[1].

إن الشاعر القديم إن شبه الممدوح بالأسد فهو لا يدعى المطابقة، بل هو يشير إلى نقطة تلاقي بين الطرفين والمتمثلة في الشجاعة على أن يحافظ الطرفان (الأسد) و(الممدوح) على حدودهما دون أي تفاعل أو تغيير لأحد الطرفين، ولعل هذا الفهم قد أرساه "الجاحظ" وكرره النقاد من بعده ((وقد يشبه الشعراء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر وبالأسد والسيف وبالحية والنجم ولا يخرجونه بهذه المعاني إلى حد الإنسان))[2] لنسمع صدى الماهية في حديث "الجاحظ" إذا يحافظ على النمطية من خلال الحفاظ على حدود طرفي التشبيه، وعدم معابثة الأفكار فيها، ورؤيتها في ظل المقارنة، فالتشبيه يفيد الغيرية لا العينية. وإن التشبيه لا يخرج المشبهات من أحكامها وحدود تعريفها. ولعل "الجاحظ"، كما يذهب إلي ذلك الدكتور "ناصف" في حديثه عن التشبيه، كان متفننا، إذ لم يكن "الجاحظ" غالبا إلا عالما يتحدث عن هذا الموضوع في حدود بعيدة عن الفن.[3]

إن طرح التشبيه بهذه الكيفية يقتضي قطيعة بين الذات والموضوع، فالشاعر وبالاستناد إلى مفهوم التشبيه عند القدماء، يقف بمقربة من موضوعه، واصفا أشياء موجودة فعلا في الواقع العيني، مشيرا إلى العلاقات الواقعة بينها على أن تظل هذه الأشياء الموصوفة في الشعر مستقلة عن ذاته، وهو إذ ذاك يقدم لنا عالمه الشعري المنزاح عن الواقع الخارجي في قوالب حسية، فيقبل بعد ذلك القارئ للنص إقبال المقارن بين العالم الشعري والواقع العيني الخارجي، فـ((البيان العربي كان يسبح بحمد المبالغة وكان يسبح مع الأسف بحمد مستوى أصلي افتراضي وهمي، وكان

---

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص77.

[2] – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص211.

[3] – مصطفي ناصف، الصورة الأدبية، ط2، دار الأندلس، 1981، ص53.

يبحث عن الحقيقة خارج النص الأدبي، فلم يكن النص الأدبي عندهم حقيقـة قائمـة بذاتها لها عراقتها وجذورها الثابتة وفروعها العالية))[1]

انطلاقا من هذا الشرفة، فمفهوم التشبيه قام على رؤية المقارنة وهذه الرؤيـة ذاتها تلخص موقفهم من المعنى/اللغة، ما يدل على عجزهم عن إدراك نشاط التشبيه أو إدراك البعد الرمزي فيه، فالشاعر يصف ما هو خارجي وصفا أمينا، وقد نلمس في بعض تشابيهه ملامح مبالغة أو غلو، وهذا من باب الإيهام فقط. ولـيس ادعـاء المطابقة. التشبيه لا يخلق المعنى، والكلمات التي دخلت نطاقه لا تتغير ولا تتـأقلم وفاعلية السياق، بالتالي فالتشبيه بهذه الطريقة لا يعبث بفكرة استقلالية الأشياء، إنما يهدف/يخلص لغرض واحد هو التطلع المستمر لفكرة الماهية. وإذا دققنا الفلسـفة أو الماهية القديمة التي تستبطن عقل الناقد، فكل جزئي ــ كما يقال ــ مكانـه المقـدر وطابعه المميز[2].

من الواضح أن السمة العامة للتشبيه هي الإيضاح، فتحليله لن يكشف عن أي موقف رمزي، ولا يوحي ــ والأمر كذلك ــ أن اللغة/التشبيه خلق جديد.

ولأن الأمر كذلك، عومل التشبيه معاملة الزينة، فالشعر ((يصنع شبيها مـن الحق وليس حقا، ويغشي رونقا من الصدق وليس صدقا، ويستعين بالاحتجاج ولكنه احتجاج مخيل لا متعقل رصين، ويقصد أحيانا إلى القياس ولكنه كثيرا مـا يكـون قياسا براقا واضحا التصنع))[3].

لأجل هذا كله، لم يقلب العقل في التشبيه، ولم يحاول الناقـد أن يحيـد عـن القاعدة مستنطقا/متأملا/كاشفا. فكان أن طبق قاعـدة التشـبيه بتقاسـيمه المختلفـة فتوحدت بذلك القراءة، وتساوت كل التشابيه في القيمة، ولأن الأمر كـذلك، يـرى الدكتور "ناصف" التشبيه من أكبر العوامل التي أدت إلى سوء فهـم الشـعر[4]؛ لأن

---

[1] – مصطفي ناصف، حوار مع الزملاء، المقدرة اللغوية في النقد العربي ضمن كتاب قراءة جديدة لترثنـا النقـدي، ص71.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص77.

[3] – مصطفى ناصف، حوار مع الزملاء، المقدرة اللغوية في النقد العربي، ص88.

[4] – نفسه، ص119.

قراءة التشبيه على صعيد المقارنة سوف لن تؤدي إلا إلى أعتاب قراءة الشرح ذات الوجه الموحد، والتي لا ترى الأمور في كلياتها بل تجزئ الكلي ولا ترى أجزاءه إلا في ظل نفسها، فتخنق روح اللغة، وتعدم أصوات القراء المتعددة/المختلفة.

ولأن الدكتور "ناصف" يؤمن أن الشعر بناء رمزي ثانوي يستخدم نظاما رمزيا أوليا هو اللغة، فلابد إذن أن نحرر عالم الشعر من قراءة التشبيه القديم لأنها لا تؤدي أبدا إلى تأويل، وسوف توقفنا على أعتاب النص الذي يأبى البوح بمكنوناته الثرية.

التشبيه والبعد الرمزي:

إن النظرة القديمة للتشبيه هي نظرة سوء فهم للشعر، وسوء فهم النقد وسوء موقف من اللغة، ولأن الأمر كذلك، يحاول الدكتور "ناصف" أن يقدم قراءة ثانية للتشبيه، وذلك بكشف البعد الرمزي فيه ((ولكن أهم ما أريد أن ألفت إليه هو أننا محتاجون إلى مصطلح جديد ينبه بصورة متكررة إلى خطأ هذا المصطلح، ولو قلنا أننا في كثير من الأحيان إزاء عملية يمكن أن نسميها الرمز من خلال التشبيه لكان هذا أولى بالقبول))[1]. وعليه، فقراءة التشبيه ليست الطريقة المثلى لفهم الشعر، لأنها قد تحوله إلى رماد، وسوف يظل النص صامتا عاجزا على أن يخاطب عقول القراء.

ولعل هذه النظرة التي تعتمد على البعد الرمزي ليست بدعة جديدة، فقد سبق وأن أشار البحث أن المتصوفة قد ثاروا على البيان العربي ورفضوا مبدأ المقارنة، وكفروا بعلاقة المشابهة القائمة على الانفصال والاختلاف، وقدموا بعد هذا بديلا يراه أصحابه الأصلح لعملية القراءة، فكان الرمز.

وعلى اعتبار التصوف ثورة/نقض للظاهر بالدرجة الأولى، ومناقضة لمبدأ الارتباط الثنائي بين المحسوس والمعقول، ((فالنفس الإنسانية لا تنشط فحسب من

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص119.

خلال الارتباط الثنائي، وإنما تأخذ خطا أوفى وأعمق من النشاط من خلال الرمز، هذه هي القضية البسيطة الأولى في الحياة الروحية كما يراها المتصوفون))[1].

فإذا كانت (أ) تشبه (ب) فلأنها تلتقي بها بمعنى أن ثمة شراكة بينهما، لتكون (ب) منطقة غنية، من التجاوز أن تختصر في علاقة المشابهة، لتغدو (ب) بعد هذا رمزا يختضن في داخله (أ)، فقد حاول المتصوفة ((إقامة الرمز وإلغاء المكانة الرفيعة الشامخة التي أعطيت لفكرة التشبيه...))[2]. وهم إذ فعلوا دلك فلأن التشبيه بالكيفية التي أرساها النقد القديم يعكف على الجانب الحسي، ويحافظ على مبدأ الماهية، ويصر على الارتباط الثنائي بين المحسوس والمعقول ويؤمن بعد هذا كله بانفصال الذات عن موضوعها (الموصف).

ما يلخص فهمهم للغة، إذ اللغة في العرف القديم تجمع أشياء موجودة فعلا، بعضها قريب من الحس وبعضها بعيد عنه، وبراعة اللغة تتلخص في الربط بين العلاقات الكامنة، ولكن الأشياء ما تزال هي هي، لم يطرأ عليها تغيير، فالكلمات موضوعة لأشياء معلومة مقررة، كل هذا لا يتغير حتى وإن دخل عالم النص[3]. فاللغة إذن لا تكون المعاني، والكلمات لا توضع من أجل التعرف نفسه.

السياق/التفاعل:

إن القراءة الثانية للتشبيه التي يقدمها الدكتور "ناصف"، إنما تعكف على الكشف عن البعد الرمزي الكامن فيه، ليدل الرمز/التشبيه بعد ذلك على أكثر من دلالته الحرفية لأنه بنية قولية متعددة الأشكال مثقلة بالمعرفة، وهذا انطلاقا من مبدأ أن لا شيء في الشعر على ما كان عليه قبل أن يكون شعرا. إذ الأطراف المتشابهة كانت خارج الشعر مادة غفلا، وبعد أن مستها روح الشعر بدت أمرا آخر مغايرا تماما لما كانت عليه، فبعثت خلقا جديدا لم تكنه قبل.

---

[1] - مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص195.

[2] - نفسه، ص195.

[3] - مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص169.

تأسيسا على ما سبق، فالشاعر لا يقول أن (أ) تشبه (ب)، ولكنه يشير فقط لالتقاء (أ) مع (ب) أو بمعنى آخر (أ) تتفاعل مع (ب)، وإذا ما شرعنا في تحليل كلمة تتفاعل فيما يذهب إليه الدكتور "ناصف" نكون قد بدأنا فعلا عصرا جديدا مغايرا تماما من أجل فهم ثان للشعر، لنكون، بعد ذلك، قد أزلنا العقبة الوهمية وقضينا أو كدنا على كثير من سلطان فكرة التشابه[1] ليغدو الشعر في ظل هذه النظرة رؤية شعرية للحياة؛ فلا الألفاظ التي في المعاجم تبقى هي، ولا المرأة التي في الواقع تبقى كذلك، ولا الطبيعة بجمادها وحيوانها تبقى على حالها، فلا بد في إقبالنا على هذا الخلق الجديد أن ننطلق من مبدأ الرمز لأنه الأنسب لمنطق الشعر.

لعل السياق في هذا الموقف يلعب دورا حاسما من أجل تأسيس مشروع فاعلية المعنى لأنه يكشف عن فاعلية التشبيه، ويكفل حيوية الحس والتخييل[2]، والانطلاق منه يؤدي إلى كشف تشابك الدلالات لتعابث، في ظل هذا، الأفكار بعضها البعض ويغير/يوسع من مساحة دلالات الأطراف المتشابهة، وبذلك((تتجاوز الصورة اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، ويأتي ذلك عندما تفقد الكلمة معناها في مستوى لغوي أول لتعود فتسترجعه في مستوى آخر مؤدية به دلالة ثانية لا يمكن تحققها على المستوى الأول))[3].

يقول الشاعر:

دانٍ على أيدِي العُفاة وشَاسِع　　　عن كلِّ نَدٍّ في النَّدى وَضرِيبُ
كالبدرِ أفْرَطَ في العلُو وَضوءه　　　للعُصْبَة السَّارين جِدُّ قريبُ

علق الشراح على هذا التشبه متشبثين بمبدأ التأثير والتوضيح، فالتمثيل متوقف على إخراج النفس من خفي إلى جلي، تصور وجه المجاز في كونه دانيا شاسعا، وتنظر كيف شرط في العلو الإفراط ليشكل قوله (شاسع) لأن الشسع هو

[1] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص190.

[2] – تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار ،سوريا، 1983، ص 258.

[3] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 359.

الشديد في البعد، ثم قابله بما لا يشكله من مراعاة التناهي في القرب، فقال (جد قريب)[1].

لقد ابتهج عبد "القاهر الجرجاني" ـ فيما يذهب إليه الدكتور "ناصف" ـ باجتماع البعد والقرب على يد الشاعر جمعا ماهرا دون أن يقضي بعد على قرب، فالبدر عال لا يمكن أن يبلغه أحد، والممدوح عال المنزلة رفيعها، ولا يأخذ في ظل هذا الممدوح كفكرة شيء ذا شأن من البدر.

إن الممدوح قريب/بعيد ولعل الشاعر في هذا الأبيات يتحدث في الظاهر على فكرة الكرم غير أن الكرم في ظل هذا البعد/القرب أخذ مظهرا غريبا ما ألفناه عن فكرة الكرم.

الشاعر يقود اجتماع البعد والقرب بمهارة تسترعي النظر؛ إن الكرم كما صوره الشاعر يأخذ مظهرا غريبا، فالكرم هو كرم أخلاق، تواضع وبساطة وعطاء، هذه اللمسة في الكرم غير موجودة، ولو لاحظنا تفاعل المعاني في سياق البيتين فإننا نستطيع أن نتصور معابثة الأفكار لبعضها، وتغير مسارها داخل الشعر لدينا (دان)، (شاسع)، (ند)، (قريب)، ولدينا (كالبدر أفرط في العلو). إن تفاعل الكلمات في سياقها يؤدي ضرورة إلى الإسهام في تغيير وجه الكرم الذي غدا شاحبا في هذا التشبيه، فقد عبثت فكرة العلو بفكرة الكرم وأصبح الكرم، إذا نظرنا إلى ما تعطيه الأفكار بعضها لبعض، صورة غريبة ممزوجة بالتعالي الكامن[2]. إن كرم الممدوح كرم غريب مناقض للصورة المثالية الموجودة في المتخيل العربي؛ لأن كرم الممدوح بالكيفية التي قدمها البيت هو كرم متعال، وإذا فقدت البساطة والتواضع والعطاء فقد الكرم، ولعل هذه الصورة لا تفهم خارج رمزية السلطة ففن السلطة هو فن الدنو والبعد، ومفهوم السلطة نابع من البيتين وهو يحرك الكلمات الدالة على البعد والقرب وتنازع المسافات[3]. (دان)، (شاسع)، (ند)، (ضريب)، (أفرط في العلو)، (جد قريب)، والدنو لا يفهم بمعزل عن التسلط، والبعد المفرط و الشاسع

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص133.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص91.

[3] – مصطفى ناصف، نقدنا القديم نحو نظرية ثانية، ص138.

كذلك، ولعل التناقض الذي طرحه التشبيه وقلب مفهوم الكرم لا يفهم بمعزل عن هذا التسلط، لأن التناقض ــ إن صح ــ التعبير هو المفهوم الملائم للسلطة/التسلط.

إن فكرة (البدر) أكثر خدمة لتناقض السلطة، فهو قريب بعيد، ولما يؤديه من خير ليستحيل في ظله (الندى) هو القرب الشديد تحديا لكل الناس (العصبة السارين).

إن الكلمات تجتمع فيما بينها لتؤلف إطارا بعضه يحذف، وبعضه يثبت، وإن فكرتي الكرم والعفاة لا تستقيمان إلا في إطار هذا النفي والإثبات والعلاقة بين النفي والإثبات هي نفسها مفهوم السلطة، التي خلفت أو ساعدت على خلق مفهوم الاختلاف وإعلائه والتباهي به[1]، ألا نجد بعد هذا كله أن فلسفة الشعر ورمزية التشبيه من خلال تفاعل السياق يؤدي إلى تغيير معالم الكلمات ويقدم بدائل للمفاهيم المتداولة خارج الشعر فكيف لنا ــ بعد هذا ــ أن نقرأ الشعر بمنطق إلا تشعر؟!

تكرار التشبيه: هاجس رمز

إذ اقبلنا على قراءة الشعر العربي وجدنا صور غير قليلة تكرر فيه، فقد اعتاد العربي أن يشبه المرأة بالسحابة، وأن يشبه الفرس بالسابح والفرس الذي أصابه الدم مشوبا بالحناء، فكانت صور تداولت جيلا عن جيل بحيث يصعب الانفكاك من أسرها، وإذا ما تجاوزنا فرض النقاد القدماء بخصوص شروط عمود الشعر بحيث يجب أن يشبه الشاعر على نسق تشبيه القدماء لأننا نجد الشعراء الذين ثاروا على فكرة عمود الشعر (المحدثين) ما خرجوا عن طرق تكرار تلك الصور، فلو أخذنا مثلا صورة الفرس في الشعر العربي فإننا سنجد أن فرس "امرئ القيس" قد استطاع أن يغزو عقول الشعراء في كل العصور، ولإعجابهم به أرادوا إن يخلدوه، فكان وصفهم للخيل تكرارا لصورة فرس "امرئ القيس".

ولعلنا لا نجد في النقد القديم إجابة شافية لهذه الظاهرة غير قولهم أن "امرأ القيس" كان يجيد التشبيه وواضح أنها عبارة لا تحمل شيئا محددا على الإطلاق[2]،

---

[1] – المصدر السابق، ص138.

[2] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص78.

وبقي صدى صهيل فرس "امرئ القيس" رجعا يسمع في كل صور الخيل في الشعر العربي.

لعل في تكرار الشاعر للصور المتوارثة لانه يستقي من بئـر قديمـة مـن المشاعر والأفكار، وقد تكون هذه البئر القديمة أساس قوة الشعر من جهـة، وولـع القراء المعجبين به من جهة أخرى، فالشعراء يتوارثـون الهـواجس والأفكـار لا القوالب الشكلية الجوفاء، لتكون هذه الهواجس بمثابة الرابط الخفي بين النصـوص الشعرية وبين أرواح المبدعين والقراء/السامعين عبر العصور. وانطلاقا مـن هـذا المبدأ لابد أن نمد جسور معرفية بين النصوص لنربط قديمها بحديثها.

وعليه، فإن تكرار التشابيه في الشعر العربي يكسب تلك الصور بعدا رمزيا أعمق لتصبح كل صورة ملتقى أفكار كثيرة[1]. ومعنى التكرار الحقيقي أنـه يعطـي للصورة طاقة كبيرة معطاة للمعنى ويكسبها بعدا رمزيا عميقا مثقلا بالمعرفـة، وإذا قرأنا تلك الصور في بعدها الرمزي نكون قد أعطينا إذ ذلك للنص فرصـة التعـدد والانفتاح، وإذا قلنا بالتشبيه فإن الصور تفقد بريقها بالتكرار فتستحيل إلـى رمـاد منته.

إن القول بالمشابهة يؤدي بنا إلى اختزال كثير من الدلالات الضمنية العميقـة ليضرب بذلك النشاط الخيالي الشعري، والذي يعد مدخلا أساسيا لفهم حقيقي، ناهيك أن القول بالبعد الرمزي في التشبيه يجعل عقل الشاعر يبتعد عن الاجترارية، ويدخل الإبداع من بابه الأوسع لأنه ــ ومـن منظـور الرمـز ــ يعيـد بنـاء مواقـف قديمة/جديدة، لينمو العمل الفني من الداخل ويكون التشبيه عنصرا فعالا في تكـوين المعنى لتغدو القصيدة بعد ذلك ((ضربا من التكرار السخيف في الظـاهر، وبـاطن معقد خفي من الرموز المتلاحقة التي اعتبرت من قبل فروعا على أصول أو أفكار، على حين أن من الممكن أن تصبح هذه الفروع المزعومة أصلا تحتـوي الأفكـار المحددة نسبيا في داخلها ولكنها تستوعب في داخلها غيرها، وهـذا الفهـم للشـعر العربي لم يكد يبدأ بعد))[2].

---

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص119.

[2] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص192.

يقول الشاعر:

وكأن مُحْمَرَّ الشَّقيــ ق إذا تَصوَّب أو تَصعَّد

أعْلام يَاقوتٍ نُشِرْ نَ على رِماحٍ من زَبَرْجَدِ

في الظاهر الصورة مؤلفة من مفردات حسية، والمعنى مقصور على وصف هيئات محسوسة مخصوصة، وهذه القراءة لا تتجاوز حدود التشبيه القديمة.

إن الشقيق يضاف إلى "النعمان بن المنذر" آخر ملوك الحيــرة، ومــن هــذه التسمية نستنتج أن الشقائق من أزهار الملوك، فالشقيق رمز يعني أشياء كثيرة مــن بينها الشرف والغنى، الشقيق رمز السلطة/الملك لما فيها من الدم والجراح والقتال[1]، نجد الشاعر يسقط أحلام الغنى والجمال على الأزهار، والزبرجد والياقوت قــرائن الجاه والسلطة، ويقول شاعر متأخر:

إلى الرَّوْضِ الذي أضْحَكَتْه شآبيبُ السحَاب بالبُكاء

كأن شَقَائقَ النُّعمانِ فيه ثِيابٌ قد رُوينَ من الدِّماء

إن الطبيعة كهذا المجتمع الذي يضطرب فيه الملك فيضحك ويبكي، ويجد هذا ضحكه فيما يجد الآخر بكاءه، وما تدري أشقائق النعمان حزينة أم مبتهجة[2]، كــذلك الشقائق هنا تشير إلى السلطة وما يحيطها من دماء وجراح وقتال.

وعليه، فان أول طريق لفهم الشعر أن نلاحظ أن شقائق "النعمان" تحاط بجو فكري معين، وإن الشعر في دوره المتأخر إنما يرجع إلى رموزه فيحتضنها وعلينــا ــ ونحن نقرأ ــ أن نتقيد بهذا المبدأ.

رمزية التشبيه ووحدة القصيدة:

يقسم الشعر العربي عادة إلى موضوعات (أغراض) مختلفة مثل الحماســة، الأطلال، الرثاء، النسيب، الوصف والهجاء، وقد كان النقاد يتحدثون عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بالحديث عن الأغراض التي تتلوه أو تســبقه في القصيدة الواحدة. وقد تداول النقاد هذه النظرة الجزئية الضيقة ونزلت من نفوسهم منزلة الحقائق، فتمزقت القصيدة التي نظمها الشاعر على أنها قصيدة واحدة، وغدت

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص120.

[2] – نفسه، ص122.

إذ ذاك شذرات وأشتات، فاندثرت بذلك وحدتها التي أصلها الشعراء، وعبث بها النقاد فأفسدوها ((فالشعر وفقا لفكرة الموضوعات التقليدية ضرب من الحلي أو جنس من التصوير، فكرة الموضوعات غير منبثقة من الشعر نفسه وإنما هي منبثقة من خارجه، أو المجتمع الذي يتطلب الحماسة والمديح والافتخار، وقد يتطلب نوعا من التسلية أو المتعة))[1].

لعل النقاد نظروا إلى الشعر من وجهة نظر البيئة، فبكاء الأطلال يجسد فكرة الترحال التي وسمت بها حياة العربي، حيث يترك خيامه وآثاره ويترك المحبة والمحب دارهما، وهكذا يستمر الأمر مع باقي أجزاء القصيدة لتبدو القصيدة ممزقة، ويبدو عقل الشاعر مفككا.

ناهيك أن الغرض الواحد في حد ذاته اعتمد على فكرة استقلالية البيت، فكل بيت شكل وحدة قائمة بذاتها، وهذه الوحدة لها أن تدرس دراسة مستقلة، حيث وجدنا في تراثنا قضية أغزل بيت، أهجا بيت، ليتقلص الغرض من مجموعة أبيات (قطعة) إلى بيت واحد، وكان هذا البيت في النقد العربي القديم يعكف عليه تشريحا فكان التشبيه والاستعارة والطباق والجناس خارج السياق الكلي. وكانت الأمور التي حالت دون تحقيق الوحدة، أمور عاقت الشاعر ـ كما يزعم بعض الدارسين ـ ((عن أن يبلغ ما ينبغي أن يتاح له من وحدة، وأصبحت القصيدة التقليدية مجموعة من الحلي المرصوفة كحبات عقد جميلة ولكنها لا تؤلف فيما بينها كيانا تام الوحدة))[2].

إن النقاد، وهو يفرقون ما هو مجتمع أصلا، عبثوا بوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، وضلوا الطريق إليها، ولعل فكرة الأغراض هذه قد جعلت خيرا كثيرا يفوتنا.

إن القصيدة الجاهلية قصيدة مراوغة، دقت فيها آثار الصنعة حتى خفيت فخدعت كثيرا من القراء والباحثين[3]. وكل شيء في القصيدة القديمة يدعونا إلى

[1] – مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، ص231.

[2] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص189.

[3] – وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص141.

القراءة الثانية لأن وجه الشعر القديم أجل من النقد والبلاغة، وكل شيء يدعونا إلى قراءة ثانية أكثر صلابة.

إذا كان التشبيه إجراء تشريحيا يعكف على تجزئة القصيدة القديمة، فإن إدارة القصيدة القديمة على الرمز كفيل أن يجعلها تبدو أكثر روعة وتماسكا، وأجمل مما نتصور لأول وهلة، ونحن نقرأها قراءة أغراض ((يجب أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دحض فكرة الأغراض ودحض السخافات المتعلقة بوحدة القصيدة، وبدلا من أن يدرس الشعر العربي دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز))[1]. حقا إن موضوعات الشعر الجاهلي كثيرة، لكنها قابلة للترابط، ففي الحديث عن الوشم مثلا حديث عن تعويذة مجسمة تحفظ الحياة والأمن لا حديث عن الزينة، والشاعر بحديثه عن الطلل من خلال مظاهر الطبيعة الريح/المطر/الوحش، إنما يحاول بعث الحياة ذاتها، وهكذا فإن الطلل ــ بهذه الكيفية ــ يجسد فلسفة الموت/الحياة التي ما وجد لها الجاهلي تفسيرا، الأمر الذي دفع الشاعر لرحلة البحث عن معنى الوجود، لتكون الرحلة بعد ذلك جزءا أساسيا من البحث عن الحقيقة التي عجز عنها الطلل ليأتي الحديث عن الناقة التي اعتقدنا أنها وسيلة للرحلة لا غير، في حين أنها رمز لعدة مفهومات: فناء قوى الشباب، الانتصار على الصعوبات، الحياة الفاضلة، والمثل الذي تهون في سبيله التضحية والفداء، تسربل الناقة بطابع من القداسة، حيث نجد الشاعر يعكف على وصفها في دقة، هذه الناقة جديرة بالاحترام والإجلال، فهي رمز الحياة المهيبة[2]، فكأن الناقة هي رمز للتعويذة لحفظ الحياة، فهي تجسد الحركة المستمرة، والناقة أو الإنسان يريد أن يطأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض وبقائها وصلابتها[3]، ليجري الفرس الذي يتداخل في بعض ملامحه ورمز الناقة حيث يشترك الرمزان في تمام الخلق ليكون من ثمة هذا الفرس البطل الساعي لأجل إنزال المطر ليبعث الحياة في المكان، ويؤكد على استمرار الحياة، إلى غير ذلك من

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص131.

[2] – مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص245.

[3] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص162.

الرموز التي ما قرئت في نصابها، لأن في رمزيتها تأكيد علـــى وحـــدة القصـــيدة العربية، وتبرير للربط بين تلك الموضوعات (الطلل، الناقة، الفرس، الرحلة....).

الاستعارة بين المقارنة والتفاعل

أ ــ الاستعارة عند القدماء

لم يختلف موقف النقاد العرب من التعبير الاستعاري كثيرا عن موقفهم من التشبيه، فمن فرؤيتهم للتشبيه حول مفهوم النشاط الخيالي والتصويري نشأت نظرتهم الخاصة إلى الاستعارة، بمعنى آخر أن موقفهم الإشاري في التشبيه الذي يقوم على الربط/المقارنة/المحافظة على الحدود المميزة للماهية كانت نقطة البدء في التعامل مع الاستعارة.

اعتبر القدماء أن التشبيه هو أصل كل الأنواع البلاغية، فمنه تتناسل وتتبعث، ومن هذه الوجهة فالاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبه[1]، وعليه، فهي لا تخرج كونها نقلا عن أصل، فالعرب ــ حسب "الآمدي" ــ إنما استعارت ((المعنى لما ليس هو إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أصوله، أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه))[2]، ويعرفها "الرماني" في نكته بأنها ((تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على وجهة النقل والإبانة))[3]، ويعلق عليها "ابن الأثير" بأنها ((نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي المنقول إليه))[4].

لعل أهم ما يستنتج من هذه النصوص، أن للغة الشعرية أصل تشتق منه غير شاعري، والعلاقة بين اللغتين نقلية، يتم بمقتضاها انتقال المعنى من ذات هو معروف بارتباطه بها ارتباطا أصليا إلى ذات أخرى تمتلك ذلك المعنى مؤقتا، وذلك لأجل الإبانة والتوضيح.

النشاط الاستعاري، وفق هذا التصور، لا يحدث تغييرا جوهريا في حقيقة المعنى، المعنى ينقل من بناء إلى آخر، أو يثبت للمستعار له، فلا يلحقه أي

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص28.

[2] – الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح:سيد أحمد صقر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص250.

[3] – الرماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح:محمد خلف الله ومحمد زغلول سلامة، دار المعارف، مصر، ص210.

[4] – ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص351.

تعديل/تغيير، وفي هذا تسليم بمبدأ الثنائية والحدود بين المستعار والمستعار له، تجمعهما المشابهة ليظل النقد العربي مفتونا بفكرة الترابط الحسي والمعنوي دون تعديل لهذه التشكيلات الحسية والمعنوية، أو يحاول خلق معنى جديد من تفاعل أطراف الاستعارة.

قال الناقد القديم بفكرة الإيجاز في الاستعارة، فهذا "أبو هلال العسكري" يلخص نشاط الاستعارة بالإشارة إلى المعنى بالقليل من اللفظ[1]. فالبلاغي يعتمد على معنى سابق أو دلالة موجهة، تنتهي إلى اعتبار الاستعارة عنصرا إضافيا طارئا فيكون الإيجاز هو وحده المعنى القائم أو المعترف به.

اعتبر الإيضاح نشاطا جماليا للاستعارة، ومن ذلك ــ مثلا ــ أنها ((تزيد المعنى المكشوف بهاء))[2] و((شرح المعنى وفضل الإبانة عنه))[3]. إن في فكرة الإيضاح صدى مبدأ الماهية، فالتوضيح إنما يكون لماهية الأشياء المستعارة، والذي يذهب بتموجات المعنى وتقاطعاته وانتمائه إلى سياق متحرك/متفاعل، ويختزل النشاط التصويري في بعد واحد/منحى ثابت. ففكرة الإيضاح، إذن، تضر بالمعنى وتؤدي إلى تجاهل التفاعل بين الاستعارة والسياق.

لعل فكرة التجسيم/التشخيص لا تخرج عن إطار التوضيح والماهية؛ فالاستعارة ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا النفوس، كأنها قد جسمت في قوالب مادية محسوسة حتى رأتها العيون، فالشعر ((فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قبضة الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد))[4]. إن الناقد لم يستطع تمثل المدلول الحيوي للتجسيم إلا في نطاق ضيق، إذ لا يغدو كونه توضيح للمكنون المضمر، فيسهم بذلك في عملية الإيهام.

---

1 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص74.

2 –الآمدي، الموازنة، ج1، ص425.

3 – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص274.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص317.

كل هذه المبادئ التي عدت نشاطا جماليا للاستعارة تصب في فكرة المشابهة بين طرفي الاستعارة، الأمر الذي يقتضي وجود عبارات أخرى حرفية أقرب إلى الغرض، ناهيك عن فرض وجود علاقة تشابه بين الطرفين قبل اللغة الاستعارية، لتأتي بعد هذا الاستعارة للإشارة والتوضيح/التجسيم/الإيجاز.

إن علاقة المشابهة تقتضي فرض الاستبدال، فمادام (أ) يشبه (ب) فيمكن إذ ذاك حذف (أ) أو (ب)، فالاستعارة كلمة أبدلت مكان أخرى بسبب وجود مشابهة أو تناسب، أي هناك معنيين: أحدهما أصلي/حرفي، والآخر فرعي/مجازي.

إن الانتقال من المستوى الحرفي إلى المستوى المجازي يحقق لهذا القارئ هزة/دهشة ممتعة، من أجل ذلك أهملت فاعلية الاستعارة ونظر إليها على أنها مجرد زينة أو تحسين لنموذج سابق أو معنى قديم، وعوملت على أنها من قبيل التأليف الحسن، واللفظ البارع الذي يزيد الكلام حسنا ورونقا. من ثمة فإن تحليلها سوف لن يكشف عن أي سمة عقلية تميزها، فهي لا تعدو أن تكون ((عنصرا إضافيا يحيل معنى مقرر من قبل ويشير إليه بطريقة الإمتاع الذي يرتبط بالإخفاء والمبالغة))[1].

الاستعارة/تفاعلية السياق:

إن مفهوم الاستعارة في النقد العربي يتحدد على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها، وأنها تعتمد الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس التشابه، ولذلك كله، لابد لنا من مراجعة شاملة لأسس التصورات الاستعارية في النقد العربي، علينا أن نقرأ الاستعارة قراءة ثانية/مغايرة نخرجها بها من فلك الزينة ((نظل نبدئ ونعيد في فكرة الوصف وفكرة الكلمة الحرفية وفكرة المقايسة والمشابهة، كل هذه أدوات تعطل الذهن، كل هذه تنسينا مهمة العقل في التجاوز والإعلاء والرمز))[2].

إن الفكر الأرسطي كان ذا وقع بالغ في رؤية العرب البلاغية، فالاستعارة عند "أرسطو" تتحقق بالانتقال ((من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس، أو

[1] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص86.

[2] - مصطفى ناصف، نقدنا القديم نحو نظرية ثانية، ص176.

من نوع إلى نوع أو ينتقل بطريقة مناسبة))[1]، ونجد الدكتور "ناصف" في غير وقفة يرفض هذا الطرح الذي ميز رؤية "أرسطو" للاستعارة بدعوى أنه ((ليس من الحكمة أن يدعي أن الاستعارة ليست صحيحة الانتساب إلى الحد المستعار له، فمثل هذا الحكم بأن اللفظ المستعار ليس تام الموافقة والمطابقة للمستعار له إنما يعبر عن منطق لا مدخل له في الشعر))[2]، وقد حالت هذه الافتراضات دون أن تأخذ الاستعارة المكانة التي تستأهلها، فإذا استعرنا 'الأسد' للإنسان كان يعتبر من قبيل المبالغة لا غير.

في ظل هذا كله، فإنه لا يُتكأ على الاستعارة في خلق المعنى، ولا يحس بأنها هي العنصر الأصيل الذي يستحيل دونه النشاط الخيالي الشعري لما فيها من تغير لافت في نظام الدلالات واضطراب كبير في مفهوم الحدود التي قدسها النقاد والبلاغيون، وتغيير جذري في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها. إن الاستعارة تذيب الفروق وتلغي الحدود والمسافات، وتنكر آثار الثنائية واختصار المعنى في قراءة واحدة، بالتالي فهي بهذه الكيفية تناقض الفلسفة اللغوية القديمة، وتهدم فكرة الثنائية، وتعبث بمبدأ الوضوح والماهية ((إن النظرية التقليدية كانت تحصر استخدام المصطلح في طرق قليلة، ومن ثم بدت الاستعارة أقرب إلى أمر لفظي أو تغيير مدلول الكلمات وإحلال بعضها محل بعض على حين كانت الاستعارة اعتمادا متبادلا بين الأفكار وما يشبه صفقة معقودة بين السياقات يأخذ بعضها من بعض ويعطي بعضها بعضا))[3] .

إن الحديث عن فاعلية الاستعارة حسب طرح الدكتور "ناصف" يستوجب الحديث عن نظرية (تفاعل الدلالات) و(نشاط السياق)، فالعمل الأدبي ــ في أصله ــ يجري في المواقف المتفاعلة التي تحيا/تنبض في جوها الكلمات، ونشاطه الخيالي ينمو/يتحرك في ظل مؤثرات السياق ودلالاته الحيوية التي تتبادل التأثير/التأثر على الدوام، ((إن الكلمات حين تأخذ من مساقها ما يوجه دلالتها تنتفع،

[1] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص124.

[2] - نفسه، ص124.

[3] - مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص494.

في الوقت نفسه، بتجارب أخرى بحيث تبلورها وتبرزها في وحدة جديدة، لذلك كان التكوين الأدبي للاستعارة يدمج المسافات الماضية التي شاركت فيها الكلمات من قبل))[1]، الكلمات في الاستعمال الاستعاري تطرح معناها المعجمي، وتحمل ذاكرتها، فهي حبلى بالمعاني والتي تتفاعل والمواقف الجديدة، لتتشكل الأفكار/المعاني من جديد ويوسع معنى الكلمات الأصلية، والقارئ وهو يباشر الاستعارة كاشفا عن تفاعلها، عليه أن ينتبه إلى المعاني القديمة والجديدة معا.

إن نظرية التفاعل من خلاصتها فيما يذهب الدكتور "ناصف" ((أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تساندهما معا، ومعنى هذه الكلمة أو العبارة هو الناتج عن تفاعلهما))[2].

الاستعارة تطرح فكرتين تتعاونان فيما بينهما فتعطيان معنى لا يمكن أن ينتسب إلى إحدى الفكرتين متميزة عن الأخرى.

إن القارئ عليه أن ينظر إلى فاعلية السياق، ويعنى بالارتباطات التي تقوم حولها أو تدخل في تشكيلها، وقد أوضح "ريتشاردز Richards" ذلك حين قال إن معنى الكلمات هو مجموعة من الإمكانيات تغذي وتتغذى بإمكانيات أخرى، وهذا يعود بنا إلى فكرة المعنى كعلاقة تبادلية بين مجموعة من الإمكانيات ليس بينها حدود، والذي يحدد هذه الإمكانيات هو السياق، فالسياق هو الذي يوجهنا إلى نوع الإمكانيات الملائمة))[3].

مفهوم نظرية التفاعل مؤسس على مشروعية طرح إمكانيات تجاوز التوظيف الاستعاري للوحدات اللغوية بصفة معزولة عن كلية السياق، بل بإرجاع معاني الكلمات للسياق المنتج لها، فالأسلوب الاستعاري ليس استبدالا إنما هو نتيجة تفاعل تركيبي كامل يتم بين أطراف الاستعارة وحمولتها اللغوية/الثقافية، كما أن العلاقة

---

[1] - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص149.

[2] - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص86.

[3] - إيفور، أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، نصر حلاوي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص68/66.

بين المستعار والمستعار منه ليست مبنية على المشابهة وحدها، لأنها تؤلف نظامـــا من الدلالات ضمنية توجه تصورنا للمعنى.

المنظور التفاعلي عند ناصف/ريتشاردز وبلاك:

سبقت الإشارة إلى أن الاستعارة في الخطاب النقدي القديم قامت على مفهوم المقارنة والاستبدال، الأمر الذي أصله "أرسطو" واتبعه فيه النقد العربـــي والغربـــي على السواء[1]، والاستعارة من هذا المنظور عملية معجمية يتم بمقتضاها الانتقال من معنى حرف/الصورة العارية إلى معنى مجازي/الصورة المنمقة بواســطة مســوغ المشابهة، والغاية من الاستعارة في ظل هذا التصور جمالية تحسينية لا غير.

فرق "ماكس بلاك Black" بين منظورين للاســتعارة: الأول هــو منظــور الاستبدال الذي ينظر إلى الاستعارة أنها مشتقة من بنية حرفية، ففي قولنا 'زيد أسد' فإنه ــ وحسب هذا المنظورــ مشتق من قولنا 'زيد شجاع'، وأما منظور المقارنــة فهو مشتق من بنية تشبيهية زيد كالأسد.

إن هذا الاعتقاد القديم يعزل الاستعارة عن سياقها التركيبي، ويضع الحــدود بين طرفيها حيث يحافظ كل حد منهما على خصائصه ويتم استبدالهما ببعضهما عند الحاجة التجميلية/التوضيحية[2]، ويقترح "بلاك" التمييز بين الكلمة الاســتعارية التـــي أطلق عليها اسم (البؤرة)، وباقي الجملة التي أطلق عليها اسم (الإطار)، تفقد البؤرة بعض خصائصها وتضاف إليها خصائص أخرى بفعل تفاعلها مع الإطار الــذي لا يسلم بدوره من عملية النقد والإضافة/التغيير[3].

إن التفاعل حسب "ريتشاردز" هو تفاعل بين فكرتين نشيطتين معا تحمــلان كلمة واحدة، أو مركب واحد، يبدأ التفاعل بملاحظة السمات المشتركة بين الفكرتين المتفاعلتين، ثم ينتقل إلى واحدة تشملهما معا ناتجة عن التفاعل لا الانتقال، وهي بعد

[1] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص124.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص124.

[3] – عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2001، ص63.

ذلك كله عملية ذهنية يؤخذ فيها بعين الاعتبار المختلف والمؤتلف ليشكل الكل وحدة[1]، فالاستعارة ليست عملية إضافة (أ) إلى (ب)، بل هو مولدة وجديدة تختلف عن (أ) وعن (ب)، وفي الوقت ذاته تجعلنا ننظر إلى (أ)، (ب) نظرة جديدة.

إن الطابع الجاشطالتي ظاهر فيما ذهب إليه كل من "بلاك" و"ريتشاردز" وبعدهما الدكتور "ناصف"، إذ البنية ليست بالضرورة عند الجاشطالتية حاصل جمع أجزائها، بل إنها من طينة مختلفة عن هذا الجمع، كما أنها تتم عن طريق إدراك مباشر حدسي[2]، فالاستعارة عند الدكتور "ناصف" ((بنت حدسي والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها...))[3].

أفاد الدكتور "ناصف" من نظرة "ريتشاردز" في قراءته للبلاغة القديمة، وصرح في أكثر من موضع إعجابه بأفكار الرجل الخصبة في كتبه الباكرة ((ومن الواضح أن نظرية ريتشاردز حدث خطير في تغيير مفهوم المعنى، وإنها ما تزال قابلة لشروح وتعليقات غير قليلة، نظرية ريتشاردز تشرح الاستعارة بأسلوب استعاري، ولذا فهي ذات قدر كبير من المرونة))[4]. يصرح الدكتور "ناصف" بخلفيات أفكاره، ولا يخفي مرجعياته كما يزعم الوالي محمد[5]، طبق الدكتور "ناصف" مبادئ النظرية التفاعلية في قراءة الشعر لأنها تتوافق ومنطلقاته النظرية التي تناسب فكرة الانفتاح والتأويل كبديل عن قراءة الشرح التي زكتها البلاغة العربية في صورتها القديمة"، أفاد الدكتور "ناصف" من طروحات العديد من الفلاسفة استيطيقيين ونقاد من أجل فهم حقيقي لفاعلية الشعر.

سيقدم البحث في محطته الأخيرة مع الاستعارة نموذجا تطبيقيا يحاول أن يجسد من خلاله تلك الطروحات النظرية التي طرقها مع الاستعارة بقول الشاعر:

---

[1] – انظر مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص86-87، 89.

[2] – انظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة نسقية، ص64، ومحمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991، ص21/18، 24.

[3] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص140.

[4] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، ص87.

[5] – محمد الوالي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص241.

جَعَلْتُ كَوْرِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ تَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحَلُ

أما قراءة الشرح فلا تزيد عن قولها: إن اقتيات الزاد ينقصه شيئا فشيئا، وإن الرحلة تهزل الناقة، وتنقص شحمها شيئا فشيئا، والرحل الذي يلازم السنام هو الذي ينقص شحم الناقة ويأكله[1] فمن العبرة ــ كما يقول الدكتور "ناصف" ــ أن نراجع مثل هذا الفهم لأنه مبني على تصور خاطئ لنشاط المعنى الاستعاري، لأن (الناقة) و(الكور) و(الرحل) لم تتغير ملامحها بعد أن دخلت العملية الاستعارية.

لو أننا ربطنا بين (الناجية) و(تقتات) لوجدنا أن (الناقة) ترمز لشيء آخر، إن (الرحل) و(الكور) أدوات لتحصيل الحياة، والبحث عن أوجه استمرارها أو بعض أوجه هدمها، تغدو الناقة في ظل هذا رمزا للحياة، ورحلتها هي رحلة الحياة.

إننا أمام ظاهرة تفاعل الكلمات، هذه الناجية سريعة لكنها تبلغ غايتها من خلال فقدها الحياة، فالحياة تهلك الحياة[2]، والناقة لا تبلغ غايتها إلا من خلال اقتيات شحمها (فقد الحياة)، ولكن هذا الفقد منظور إليه على أنه جزء من استمرار الحياة ذاتها، بعبارة أخرى يريد أن يقول أن جوهر الحياة هو ما نسميه الصراع أو التناقص.

إن معالم الحياة من خلال تفاعل الاستعارة والسياق تريد أن تكون أقوى من معالم الفناء التي تبدو من حوله، ذلك أن فكرة الفقد هي السبيل إلى الهدم والتغلب عليه أيضا، الحلم الذي يواجه الرحلة على الناقة، وعليه فإن (الكور) و(الناحية) و(الرحل) ليس مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة ولكنها ــ ككل وفي تفاعلها ــ استعملت كمنبهات ترابطية تشير إلى معنى آخر، ونجد أننا أمام فهم جديد ومغاير لمفهوم الناقة وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية، الأمر الذي تم التوصل إليه في ظل تفاعل الكلمات وتغيير معالمها[3].

---

[1] – الآمدي، الموازنة، ج1، ص267.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص95.

[3] – نفسه، ص95.

علاقة الشعر بالقرآن: بين الحقيقة والتأويل

لقد سرت علاقة القرآن بالشعر كما يقر العديد من الدارسين في منحى عدائي لأن الشعر يتنافى والمبادئ التي جاء القرآن لإقرارها في الثقافة العربية، ما جعل "الأصمعي" ومن خلال مقارنته بين الشعر في صدر الإسلام وعما كان عليه في العصر الجاهلي يصل إلى القول:((إن طريق الإسلام غير طريق الشعر ومذاهبه غير مذاهب الشعراء إنما كان الشعراء أكثر قولهم عصبية جاهلية وفخرا وحماسة بما بين قبائلهم من تنازع ومطاولة بالأحساب والأنساب...وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان. ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهيلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم، لان شعره وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء ووصف الخمر والخيل والحروب والافتخار فإذا أدخلته في باب الخير لان[1]».

فالشعر ــ تأسيسا على هذا الرأي ــ لا مكانة له في البيئة الجديدة/الإسلامية لأن الإسلام خير وطريقه غير طريق الشعر ومذاهبه لأن هذا الأخير نكد، بابه الشر، وإذا دخل الخير ضعف ولان، فالخلاف بين القرآن والشعر هو خلاف في الطبيعة أصلا.

إن هذا المنحى العدائي بين الشعر والقرآن وجد له سندا نصيا حيث ورد ما اصطلح عليه آيات التحريم في القرآن الكريم: (وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ)[2]. كما وردت نصوص مأثورة عن النبي ــ صلى الله عليه وسلم ــ تنهي عن إتيان الشعر إذ أثر عنه قوله أنه أحب إليه أن يمتلئ جوف أحدهم قيحا على أن يمتلئ شعرا وغيرها من النصوص التي تستكره الشعر أوذكره.

كأن القرآن، وفق هذه الرؤية جاء ليلغي وجود القوم/عرب الجاهلية ما دام قد أعلن الحرب/الإقصاء على رمز كينونتهم/الشعر.

---

[1] – محمد بن عمران المزرباني، الموشح، تح: علي محمد بجاوي، ط1، مطبعة لجنة التأليف، بيروت، 1981، ص85.

[2] – الشعراء، الآيات:224، 225، 226.

القرآن/الشعر في ظل مبدأ المقايسة/المماثلة

إن العرب في تلقيهم للقرآن الكريم فيما تشير العديد من الآيات القرآنية كانوا حريصين أشد الحرص على إدراجه ضمن آفاقهم المعرفية (الشعر)، فوصفهم القرآن بالشعر والنبي ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ بالشاعر يدل على أن نظرة العرب/متلقي القرآن قامت على أساس إجراء المقايسة/المماثلة، فوصفهم النبي ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ :الشاعر، الكاهن، المجنون لا تخرج عن نطاق المنظومة الثقافية السائدة؛ فكل صاحب بيان لا يخرج من هؤلاء، لأجل هذا وصف ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ بالشاعر، كاهن، مجنون (وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ)[1]، وقوله تعالى (بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَلْ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ)[2].

فالنص القرآني، لأنه بلغ قمة البيان، فهو من جنس الشعر، ولأن مبلغه النبي ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ فهو شاعر، هذه النظرة المعتمدة على المقايسة/المماثلة بدل الالتفات إلى نقاط الاختلاف جعلت النص القرآني يثور على وصفه بالشعر والنبي ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ بالشاعر، ويقول تعالى ردا على هذه المقايسة/التهمة (فَذَكِّرْ فَمَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلاَ مَجْنُونٍ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ المَنُونِ)[3]، وقوله أيضا في سياق الرد (وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ وَلاَ بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ العَالَمِينَ)[4].

إن نفي القرآن الكريم صفة الشعر عن نفسه وصفة الشاعر عن النبي ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ إنما هو رفض لمبدأ المقايسة/المماثلة، فالقرآن الكريم ليس شعرا وليس شيئا آخر، إنما هو قرآن خلق أدبيته الخاصة به التي تجعله نصا على غير مثال، يبدع النصوص وهي لا تبدعه، من ثم يخلق ثقافته ونظامه المعرفي الخاص[5]، بحيث يجعل باقي الثقافات المتاخمة له تابعة إليه، فهو، والقول للدكتور

---

[1] – الصافات، الآية 36.

[2] – الأنبياء، الآية 05.

[3] الطور الآية 29،30.

[4] الحاقة، الآيات 40، 41، 42، 43.

[5] مصطفى ناصف: بين بلاغتين ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص 392.

"ناصف" «يخضع كل شيء له ولا يخضع هو لأي شيء آخر»[1]، ناهيك على أن الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ ليس بشاعر وليس بصاحب النص، إنما النص القرآني من إنشاء الذات العليا الجليلة والذي يعجز دونه كل البشر، ومن ثمة فهو نص على مثال مرسله فكماله من كماله ووجوده من وجوده وأبديته من أبديته، ليس كمثله شيء ولله المثل الأعلى، إلى جانب هذا فهو من يصنع قارئه والثقافة التي تستقبله.

هذا الرفض لمبدأ المقاسية/المماثلة كشريعة في التعامل بين النص القرآني والنص الشعري إنما كان يتعلق ــ فيما يذهب إليه "أبو زيد" ــ في بعض جوانبه بتصور العرب لماهيه الشعر من حيث المصدرية والوظيفة[2]؛ فوظيفة الشاعر اقتصرت على القبيلة والتي لسانها الناطق، وهو معها ظالمة أو مظلومة

مَا أَنَا إِلاَّ مِنْ غُزَيَّةَ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرْشُدْ غَزَيَّةَ أَرْشُدِ

في حين أن الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ مبلغ الرسالة للبشرية مطلقا، والقرآن الكريم نص يستهدف إعادة بناء الواقع وتغييره إلى الأفضل.

إذن، فرفض الشعر أو دفع صفة الشاعرية على النص القرآني ليس معناه رفض هذا الشعر بوصفه قولا يعاصر هذا الخطاب «بل هو دفاع عن النبوة وكلام النبي وتوكيد على إن القرآن كلام إلهي أو تنزيل أي أنه كلام آخر غير الشعر وغير الكهانة وأنه لا يتصف بصفات الشعر ولا بما يتصف به قول الكاهن»[3]، فالشعر لم يرفض كونه قول، بل أدين لأن معاصريه حاولوا جذب النص القرآني إلى آفاقه (النظام الثقافي السائد) وعليه فالموقف الواقع بين القرآن والشعر يمكن القول بأنه «موقف إيدولوجي يجب أن يفهم بعيدا عن الحلال والحرام»[4] بحيث تترجم العلاقة بين النص القرآني والشعر في إطار التعديل والتقويم لا في إطار ثقافة الإقصاء

---

[1] – المصدر السابق، ص397.

[2] – نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص140.

[3] – نفسه، ص140.

[4] – نفسه، ص 142.

والتهميش، وفقا لقول الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ أتيت لأتمم مكارم الأخلاق، إن من البيان لسحرا،...

ناهيك إن محاولة جذب ظاهرة الوحي للنص الشعري كونه نظام الثقافة السائدة هي محاولة لإخضاع هذا النص (الفريد) للسنن القديمة (سنن الشعراء)، ورفض القرآن لمبدأ المقايسة إنما هو رفض لهذا التلقي الذي يجعل النص القرآني نصا تابعا للنص الشعري (المركزي). وهو في رفضه لهذا المبدأ إنما يدعو إلى استحداث آليات تأويلية جديدة على خلاف تلقي الشعر لأنه كما ذكر الدكتور "ناصف" هو نص خالق لأدبيته الخاصة التي تجعله نصا على غير مثال بحيث يخلق ثقافته ونظامه المعرفي الخاص ويخلق متلقيه وآليات قراءته أيضا، كل هذا يجعل النص القرآني نصا جامعا تتولد منه النصوص، وتحوم حوله القراءات فتتعدد ولا تدركه قراءة.

فمبدأ المقايسة/المماثلة جعل النص القرآني تابعا للشعري، ولم ينظر إليه على أنه خطاب جديد مغاير يحتاج إلى تعديل أفق/أفق جديد.

الأنساق المعرفية وقراءة النص الشعري

أ ـــ النص القرآني/النص الشعري:الأنساق الثقافية وإنتاج الدلالة:

إن النص القرآني بما هو نص مركزي تدور حوله كل النصوص لتتوالد على حواشيه نصوص القراءة والإبداع، فإنه، ولفهمه، لابد أن نأخذ بـالنص الشعري، ليكون، والقول "لأبي زيد"، فهم النص في ضوء النصوص السابقة المماثلة منها والمخالفة[1].

إن ضرورة الأخذ بالنص الشعري لفهم النص القرآني التفت إليها القدماء أنفسهم حيث نجد "أبا العباس" يوصي الصحابة بأن يلجؤوا إلى النص الشعري إذا ما استغلق عليهم شيء في الكتاب لأن الشعر هو ديوان العرب.

وهذا "عبد القاهر الجرجاني" في "إعجازه" و"أسراره" آمن بفكرة أن الإعجاز القرآني لن يثبت إلا من خلال دراسة الشعر؛ إذ هذا الأخير هو مدخل ضروري في البحث عن القوانين العامة المشكلة له وكيفية إنتاج الدلالة فيه«وإن كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عن قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها الفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب والذي لا شك أنه ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين من الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصاد عن ذلك صادا عن أن تعرف حجة الله تعالى»[2] .

بناء على النص السابق، فـ"عبد القاهر الجرجاني" يقرر أن دراسة الشعر واكتشاف قوانين تشكيله وإنتاجه للدلالة مدخل ضروري ولا غنى عنه لدراسة وفهم النص القرآني، والذين يهونون من قيمة الشعر، ويعقدون بينه وبين النص القرآني عداء، إنما يغلقون باب فهم دراسة النصوص الدينية.

فالقرآن الكريم ـــ بناء على ما سبق ـــ هو نص لغوي شأن غيره من النصوص اللغوية، إذ لا يمكن فهمه وتحليله إلا من خلال كشف الأنساق المعرفية

[1] – نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص142.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص8-9.

وسنن القوانين العامة في إنتاج النصوص ضمن لغة محددة فـ"عبد القاهر الجرجاني" ، فيما يضيف "أبو زيد"، ورغم أشعريته فإنه يعرف القرآن بأنه كلام يتم إنتاجه وفق القوانين العامة المنتجة للكلام[1] .

وفي هذا الصدد يقول "عبد القاهر الجرجاني" في "دلائله" مبينا دور الأنساق الثقافية كقوانين عامة لإنتاج النصوص « وجملة ما أردت أن أبينه: أن لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل، وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطلعت منه على فوائد جليلة، ومعان شريفة ورأيت له أثرا في الدين عظيما وفائدة جسمية، ووجدته سببا إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل وإصلاح أنواع الخلل فيما يتعلق بالتأويل»[2]

لقد استطاع "عبد القادرالجرجاني" من خلال مبادئ نظرية النظم، والتي بها يتم اكتشاف القوانين التي أقام عليها الخطاب القرآني دعائمه، داخل السياق الثقافي للحضارة العربية، وأن إدراك هذه القوانين كاف أن يمنح المؤول القدرة علي تمييز الخطأ من الصواب، كما ينأى بقراءته عما يسميه "آمبرتو إيكو" بالاستعمال أو التوظيف، ويسمح له أن يقدم تأويلا يستنطق النص ويحاوره بالاستناد دائما على الأنساق الثقافية (الشعر الجاهلي).

إن هذا الوعي بأهمية النص الشعر الجاهلي واعتباره نسق ثقافي يتوسل به القارئ إلى الوصول للفهم/القراءة السليمة للنص القرآني، تقاسمه العديد ممن تعرضوا للقرآن الكريم دراسة نذكر "كتاب مجاز القرآن" "لأبي عبيده" في دراسته للغة القرآن وطرق استخدامه للمجاز حيث قدم نماذج تطبيقيه فسر فيها سور القرآن شارحا إياها نحويا، لغويا، أدبيا داعما ما يذهب إليه من آراء بشواهد من الشعر

---

[1] – نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص95.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص41-42.

الجاهلي، نجد "ابن قتيبة" يرى أن فضل القرآن لا يعرفه إلا «من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانهم في أساليبهم...»[1]

ما نخلص إليه، بعد هذه الوقفة التي كانت للبحث، أن القدماء قد وعوا فكرة تداخل الأنساق المعرفية بين النص الشعري والنص القرآني حيث بات النص الشعري ضرورة ملحة لفهم أفضل للنص القرآني، ولأن القرآن الكريم، وبإقرار منه، جاء (بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ)[2]، فإن سنن فهمه سوف لن تكون خارج سنن اللغة العربية التي تجسدت في النص الشعري الجاهلي.

لأجل هذا كله، فإن النظرة للنص القرآني، وإن كانت تنطلق من اللغة العربية والنص الشعري الجاهلي، فإنه لا محالة يعتبره خطابا جديدا مغايرا يحتاج ــ كما يقول "إيزر" ــ إلى تعديل أفق ليحدث التفاعل بين متلقي الخطاب والنص القرآني، لأن عملية التأويل سوف لن تفلح إذا أول الجديد بعين القديم فهذا الجديد/البديل، وهو نص على غير مثال، يدعو إلى استحداث آليات قراءته لتفلح القراءة كثمرة لقاء بين النص/المتلقي.

ب ــ الإعجاز المعرفي بين النص القرآني والنص الشعري

إن قضية الصراع/النزاع بين الشعر والقرآن بالكيفية التي أرصاها القدماء (المماثلة/المقايسة) إنما تقتضي قطيعة معرفية بين النصين غير أن القرآن الكريم وإن جاء معدلا ومغيرا لما عهد في الثقافة الجاهلية فإنه ــ والأمر كذلك ــ لا يمارس ثقافة الإقصاء والنفي للشعر الجاهلي، فالقرآن الكريم اكبر من أن يمارس سياسة التهميش لفرض هيمنته وسطوته على الواقع الثقافي ومن ثمة فالعلاقة التي ستعقد بين النصين هي علاقة بين النصوص داخل الثقافة الواحدة ليكون فهم النص في ضوء النصوص السابقة المماثلة منها والمخالفة[3].

[1] – ابن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، شرح وتعليق: أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، 1955، ص18.

[2] – الشعراء، الآية 195.

[3] – نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، ص142.

لقد عد الشعر العربي بمثابة العمود الذي قامت عليه الثقافة العربية فهو مستودع خبراتها وذاكرتها وهو مصدر علمها وفيما يروي "ابن سلام الجمحي" عن الخليفة "عمر" ـ رضي الله عنه ـ أنه قال بخصوص الشعر ومكانته عند العرب انه «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»[1]، وهو رأي يعبر بصراحة عن المكانة التي تبوءها الشعر في المنظومة الثقافية الجاهلية، كما أن المتأمل في مادة 'شعر' في المعاجم العربية يجد أنها تعني عَلم وعَقل وفَطن ليكون كل علم شعرا، وسمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم ما لا يعلم غيره[2].

الأمر الذي تجاهله دارسو الشعر ـ عن قصد أو غير قصد ـ حيث قالوا بأنه شعر من الشعور مرتبط بالحس، مقيد بالوزن والقافية، الأمر الذي استساغه أصحاب الرأي القائل بضعف الشعر في صدر الإسلام؛ لأنه مقتصر على توفير المتعة لا غير، أما المعرفة/الحقيقة فإنها وقف على الدين «ساد الاعتقاد أن الشعر عاجز بطبيعته أن يقدم معرفة أو يكشف عن حقيقة لأنه كمثل مصدره وهو الحس خادع وباطل فلا ندرك الحقيقة بالشعر بل بالدين وحده ويكون دور الشعر حصرا في توفير المتعة الجمالية كما يتيحها الدين ويضع حدودها»[3].

تأسيسا على ما سبق، فالشعر الجاهلي معجز بياني ومعجز معرفي، وإن الشاعر الجاهلي إنما مارس إعجازا قعد دونه عامة الناس، ومن هنا ارتبط إعجاز النص القرآني بإعجاز النص الشعري، إذ لا يعقل أن يتحدى القرآن الكريم شعرا لا إعجاز فيه، ولأن الإعجاز القرآني تقاسمه البيان والفكر فإن التحدي الواقع على الشعر وأهله إنما هو تحدي على المستوى المعرفي والبياني.

ومن هنا فاق الإعجاز القرآني الإعجاز الشعري وتجاوزه، فالنص القرآني نص جامع تجاوز كل حدود الكتابة التي سبقته وحتى التي تأتي بعده، وفاق معرفيا كل نص/معرفة«الدين واللغة في هذا النص شكل روحي واحد، أو بنية روحية واحدة لهذا يتكون من الغامض الذي لا يمكن أن يعرفه الإنسان، ومن الواضح الذي

---

[1] – المزرباني، الموشح، ص85.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مادة شعر.

[3] – أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1985، ص59-60.

يعرف مباشرة من ظاهرة اللفظ فهو أفق مفتوح لكن على الغيب. البعد العميق في هذا النص بعد تراجيدي، لأنه يكشف عن الغياب والزوال والفناء وعن أن الأرض ليست إلا جسرا نحو الغيب وأن الإقامة عليها إنما هي إقامة من يرحل لا من يستقر»[1].

لو حاولنا النبش في البنية المعرفية التي تكوثر فيها الشعر في إطارها كمعرفة يتوسل بها الشاعر للبحث عن إجابات لأسئلة الوجود/مشكلة المصير التي لا تخلو أي قصيدة جاهلية منها (الموت/الحياة) فأنه على الرغم من تلك الوقفات المعرفية/الوجودية فإن الشاعر وقف عاجزا أمام مشكلة الوجود الكبرى المنون/الحياة حتى وان احتمى بأمجاد قبيلته أو بالإقبال على شرب الخمرة بحثا عن بديل آني وظل هذا البحث مستمرا دون أية نتيجة لأن الشاعر الجاهلي كان يرى الموت إفسادا للحياة «فوقف أمامه الشعراء حيارى مذهولين عاجزين عن تعليله أو فهم أسراره»[2].

هذا العجز عن تفسير سر الوجود جعل الصراع بين ثنائية الموت/الحياة بدون حسم أو إجابة شافية، وهذا الصراع هو الواقف أمام أكبر ظاهرة فنية/وجودية في القصيدة الجاهلية «هذا الصراع هو المولد الحقيقي لصورة الطلل في القصيدة الجاهلية... هي عنوان العجز عن تعليل أسرار الموت، لأن الشعر الجاهلي لم يعقد صلة بين ثنائية الفناء والوجود، فلم ينظر إلى إمكانية التكامل بين عنصري الثنائية، وظلت نظرة هذه الثنائية قائمة على مبدأ التضاد الذي لا تكامل فيه» [3].

نزل القرآن الكريم وفض حلقة الصراع (الموت/الحياة) ليدرك العربي أن العلاقة بينهما هي علاقة سيرورة وتواصل لا علاقة ثنائية وانفصال فلا «يمكن فهم قيام للمعدومات على إعدام الموجودات إلا إذا فهمت العلاقة بين الموت والحياة هذه العلاقة التي ظلت مفصولة العرى في الفكر الجاهلي، لقد كانت دلالة الطلل في

---

[1] – أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ص34.

[2] –عبد القادر دامخي، دلائل العلم في سورة الملك، دراسة تحليلية فنية في لغة الإعجاز القرآني، بحث مخطوط، ص03.

[3] – أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص278.

القصيدة الجاهلية مرتبطة بالوجود المادي للأشياء في مغالبتها لعنصر الفناء»[1]، فقد تمكنت المعرفة الجديدة التي حملتها الرسالة المحمدية أن تحسم العلاقة بين الحياة والموت «على أساس التكامل في مبدأ الخلق القائم على الاشتراك في مبدأ الخلق (تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير الذي خلق الموت ليبلوكم أيكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور)، وجمع بين الحياة والموت من جهة، والإنسان من جهة ثانية، على أساس مبدأ الخلق ذاته... ومن خلال هذا الجمع بين الإنسان والموت والحياة في صورة واحدة هي صورة الخلق تغير مفهوم علاقة الموت بالحياة، فلم يعد الموت إفسادا للحياة، ولم يعد المسلم عاجزا عن تعليل سر الموت والوقوف عند حقيقته لأن سر الموت ينطلق من سر الوجود الإنساني ذاته في اشتراكهما في صورة واحدة هي صورة"الخلق"»[2].

إن ارتباط صورة الموت/الخلق في المعرفة الإسلامية (خلَق الموت) والربط بين فعل الخلق المتعلق بالموت وخلق الإنسان (هو الذي خلقكم في نفس واحدة)[3] وإرجاع فعل الخلق إلى مصدر واحد هو الله تعالى قد جمع الإنسان في "الحياة" وصورة الإنسان/البعث (قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم ينشئ النشأة الأخرى إن الله على كل شيء قدير)[4].

وهكذا لم يعد الموت في المعرفة الإسلامية إنهاء للحياة وصورة لدمارها المادي (الأطلال) بل أصبح واسطة بين النشأة الأولى والنشأة الأخرى.وقد أزال مفهوم الموت القوة المطلقة التي كان الجاهلي يرى الموت من خلالها أنه إفساد للحياة[5].

إن العقل الإسلامي لم يكن عقلا يتمركز حول ذاته، مقصيا للعقول التي تحيط به، ينظر للآخر/غير الإسلامي نظرة ازدراء واحتقار. إن هذه السياسة ناقضتها

---

[1] عبد القادر دامخي، دلائل العلم في صورة الملك، ص34.

[2] – عبد القادر دامخي، دلائل الطلل في المعرفة الإسلامية، قراءة في قصيدة معركة حسان بن ثابت، بحث مخطوط، ص2-3.

[3] – الأعراف، الآية 189.

[4] – العنكبوت، الآية 20.

[5] – عبد القادر دامخي، دلائل الطلل في المقدمة الإسلامية، ص4.

الدعوة المحمدية، ولعل الثقافة العربية في العهد الجاهلي قامت علـــى إمبراطوريـــة الكلام/الغواية/الهيام، فالشعر كما قال "ابن خلدون" «ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخصائصهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم»[1]. وهو كما قال "عمر بن الخطاب" كان علم قوم لم يكن لهم علم اصح منه، فهو إذ ذاك رمز المعرفة وقوام الحياة.

هذه المركزية الشعرية جعلت الشاعر/المبدع رمزا للمثقف/العارف الذي يملك سلطة إنتاج المفاهيم وتجسيدها مشاريع في واقع الحياة، وهو ما يرفعه في نظر القوم إلى مصاف الأنبياء لأن قول الشعر يوحى له وبالتالي فهو فائق لقدرتـــه البشـــرية، وهي معرفة ليست من لدنه بل هي من إلهام ربة الشعر أو شياطين القول، هذا مـــا لاحظه "أبو عمر" و"ابن العلاء" في مقاربة بين الشاعر والنبي، كانت الشعراء عنـــد العرب في الجاهلية بمنزلة الأنبياء في الأمم[2]، لأجل ذلك كله ــ كما ســبق وأشـــار البحث ــ كان الشعر أول تهمة ألحقت بالرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ، والعرب إذ وصفته بذلك فهي لا تقلل من قيمته، فقد دفعها لمثل تلك المقارنة/المماثلة طبيعـــة النص القرآني الذي بلغ درجة كبرى في الكمال والنصح، هذا البيان الذي لا يقـــدر على مثله إلا شاعر ـــ حسب زعمهم ـــ، وما نفي القرآن لهذه الصفة عن النبي لقوله تعالى(وما علمناه الشعر وما ينبغي له)[3] إلا لإزاحة مركزية الشعر ونبوءة الشـــاعر، وتثبيتا بالمقابل لنبوة محمد مرسل من رب العالمين اصطفاه وجعله أفصح العـــرب. كل هذا إن دل على شيء فإنما يدل أن الإسلام ما أقصى/احتقر الثقافـــة الجاهليـــة، وإنما استبدال نظام مركزية الكلام/الفتنة بمركزية الكلام/القرآن/الحقيقة.

لعل ما نخلص إليه بعد هذه الوقفة، التي حاولت تبيين العلاقة بـــين الشـــعر والقرآن، أن القرآن لم يلغ دور الشعر لمجرد كونه خطابا يعارضه في تبليغ دعوته أو كونه صراعا إيدولوجيا، وإنما لكون الصراع بين رؤيتين للوجود «رؤية قديمـــة

---

[1] – عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الشعب، مصر، ص535.

[2] – أبو حاتم الرازي، الزينة في الكلمات العربية الإسلامية، تح:حسين بن فيض الله الهاني، ج1، القاهرة، 1957، ص95.

[3] – ياسين، الآيات 67-70.

تثبت فشلها وفشل أصحابها في التصدي للمشكلات الروحية والمادية التي يواجهها الإنسان، ورؤية جديدة تسعى للحلول محل القديمة في أذهان الناس ووجدانهم عن طريق تقديم نظرية جديدة للحياة والكون والإنسان، وليس الخروج من المأزق الذي وجد فيه هذا الإنسان نفسه فكان لابد لها وهي تسعى لذلك أن تهاجم الرؤية القديمة وتعرض تهافتها وأسباب فشلها في مواجهة مشكلات الإنسان»[1].

وقد يكون مفيدا للقول، أن القرآن في إطار المنظومة المعرفية للثقافة العربية بشكل تحولا معرفيا للحضارة العربية على جميع المستويات، وقد استطاع أن ينتقل كما يقول الدكتور "د/ناصف"«في هذه البيئة كانت النظرة إلى اللغة سحرية إن صح التعبير، وفي بيئة البحث القرآني كانت النظرة إلى اللغة عقلية متزنة دقيقة ومولعة بالتمييز بين الأشياء مهما بلغ تشابهها هما بيئتان أو نظرتان مختلفتان»[2]. أضف إلى ذلك أن لغة الشعر قد طغت عليها الوظيفة الاجتماعية فجعلتها حبيسة الرؤية الايدولوجية ليبقى مجرد خطاب تابع لمؤسسة تمنح له فرصة الشيوع. هذه الاحتمالات حسب الدكتور"ناصف" «لم تكن موضوع عناية جماعية في دوائر الشعر لأن الشعر تابع لا سيد... كان الناظرون في الشعر لا يتحرجون غالبا من الزعم بأن النص يميل إلى جهة واحدة دون جهة أخرى، وهكذا كان الشعر خاضعا لقواعد الدلالات والتراكيب وتصور الأشياء، ومن الواضح أن هذا كله شديد الارتباط بوظيفة الشعر واتصالها في رأيهم بالعرف الاجتماعي»[3].

الأنساق المعرفية/المتوسطات القرائية نحو تأويل شعري:

إن فاعلية القراءة النقدية من خلال الأنساق المعرفية داخل أية ثقافة لهي دعوة صريحة إلى النبش في الأجهزة المفاهيمية التي يتكئ عليها الخطاب/المقول كما تجعل فعل القراءة باعتباره عملية معرفية/اتصالية يتضمن عنصرين القارئ

[1] – أيمن الأحمد: القرآن والشعر، مجلة إربد للبحوث والدراسات، م4، ع2، اربد، الأردن، نيسان 2002، ص192.

[2] – مصطفى ناصف، بين بلاغتين، م1، ص397-398.

[3] – نفسه 398.

والمقروء[1]، فالقارئ وهو يباشر عملية القراءة/التأويل لا ينطلق من درجة الصفر حيث تنفيها فكرة الأنساق المعرفية كونها ثقافة قبلية محفوظة في رصيد القارئ لتشكل في تراكمها خبرات قرائية تسهم في توجيه فعل القراءة والتحاور مع المقروء.

إن حدث المغامرة التأويلية من حيث هو تفاعل بين القارئ والمقروء ينفي كونه بنية منعزلة مغلقة إنما هو بنية منفتحة ممتدة حيث الأنساق المعرفية الأوسع التي يتحرك فيها ومن خلالها كل من القارئ والمقروء.

انطلاقا من هذا المعطى، فإن الأنساق المعرفية تتضمن ما اصطلح عليه بالمتوسطات القرائية، هذه المتوسطات قراءات سابقة ذات علاقة بأنساق كل من القارئ والمقروء لتشكل ذاكرة النص القرائية من جهة، والخبرات القرائية للقارئ من جهة أخرى، إذ تتوسط هذه الثنائية «مثلما تتوسط عدسات الرؤية ما بين العين وموضوعها، فتسهم في توجيه منظور العين وتحديد بؤرة رؤيتها من ناحية وفي تلوين المرئي وتطويعه لمقتضى بعدها البؤري من ناحية ثانية دون أن تنتبه العين إلى حال وجود العدسة ذاتها[2]». فهذه المتوسطات القرائية موجهات مضمرة ترتفع لتغدو علة لتوجيهات قرائية جديدة لنصوص سابقة تتوحد عند أعتاب هذه القراءة الذات/الموضوع، الماضي/الحاضر، وهذا التوحد نابع من خصوصية العلاقة بين النصوص/القراءات الحاضرة والنصوص/القراءات التي تمثل التراث فتصبح هذه المتوسطات القرائية متوسطات فاعلة تثري التأويل/الكشف وذلك بتطوير فعل وعي الذات التي لا يزداد وعيها بذاتها إلا من خلال جدلها/اتصالها بالآخر مشابهة أو اختلافا.

غني عن القول أن المؤول، وهو يباشر فعل التأويل/الكشف، لا يمارس عملية تعرف بكر على ما يقرأ لأن ضمن مكونات الأنساق المعرفية التي ينتمي إليها هذا القارئ/المؤول عشرات القراءات السابقة التي نمت من داخل النسق المعرفي الذي يحرك القارئ.

---

[1] – جابر عصفور، مقدمات منهجية ضمن كتاب قراءة ثانية لتراثنا النقدي، م1، ص152.

[2] – المرجع السابق، ص171.

لقد سبق للبحث أن أثبت فعالية الأنساق المعرفية في المباشرة التأويلية للنصوص، وهذا أمر قد وعاه القدماء، فإدراك الأنساق المعرفية للنصوص تتوقف عليه عملية الفهم، وعلى هذا الأساس عقدنا مصالحة بين النص القرآني والنص الشعري حيث يتوقف فهم الأول على وعي وإدراك مكامن الثاني، كما أن عملية الفهم/الكشف تقتضي استحضار النص الشعري كونه عماد الثقافة العربية، وفهم أي نص ينتمي لتلك الثقافة سوف لن يتم إلا في ظله على أن يحتفظ القرآن الكريم على خصوصيته المميزة التي تجعله نص النصوص بامتياز.

إن عقد المصالحة بين النصوص الشعرية الجاهلية والنص القرآني في ظل الأنساق المعرفية تقتضي بالضرورة مصالحة بين نصوص القراءة (التأويل/الشرح)، وبعبارة أخرى تقتضي هذه العلاقة تبعا مد جسور معرفية بين آلية قراءة النص القرآني وقراءة النص الشعري لتكون دعوة صريحة لاستحداث آليات قراءة جديدة تكون بمثابة نظرية تأويلية ذات أصول معرفية يلجأ ويتكأ عليها في مواجهة النص الشعري الذي ما عرف في تراثنا العربي غير قراءة الشرح، ولعل رؤية الدكتور "ناصف" تؤمن إيمانا راسخا بضرورة قراءة النص الشعري في ظل آليات التأويل التي رافقت النص القرآني، والتي ساهمت، وباحتشام، في تغيير عادة القراءة الشعرية «فقد ساعدت القراءة التأويلية للنص القرآني المتقدمين أنفسهم على تجاوز بعض مبادئ التأويل التي شاعت في فهم الشعر[1]».

انطلاقا من هذا الأفق، نجد إعجاز الشعر الجاهلي عند القدماء إعجاز الكلمة حيث أخذ متلقيه بمركزية/فتنة اللغة ما منع قيام جدل عقلي حول مضامين تلك النصوص، وإن كان القرآن الكريم ــ فيما أثبت البحث ــ قد أبعد الشعر لتلذذه بفتنة اللغة ورفضه له كان قائما على هذا الأساس، وهو إذ فعل ذلك إنما ليدعو إلى تغيير أفق التلقي من خطاب الفتنة/الغواية إلى خطاب الإقناع/المعرفة.

إن الخطاب الجديد يستدعي حضورا عقليا وجدلا فكريا حول البيان القرآني الأمر المغيب في قراءة الشعر الذي أخذ بجسدية اللغة لا غير والذي تتعبد سحر البيان، وما السحر إلا تأثير اللغة/الفتنة في نفوس السامعين، والقدرة غير العادية

[1] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص24.

على إغراء الكلام دون أن يعرف المتلقي/السامع سببا للخلابة التي وقع في قبضتها. من هنا أصبح القادر على اللغة من بعض الوجوه خليقا بأن يبث الرهبة في النفوس[1].

نشأ الشعر العربي لهدف حب اللغة في ذاتها، ومقت الإسلام الشعري الجاهلي لأجل هذا الأخذ والاستلاب وإقصاء العقل/المعرفة، وقد فطن الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ أن اللغة في بعض مظاهرها حفت بها مشاعر أقرب إلى العبادة، وكان العربي العادي يلجأ إلى الأوثان ليجد في جانبها النجاة من الخوف، وكان العربي المثقف يؤثر التقرب إلى اللغة ويخلق حولها مشاعر أقرب إلى مشاعر الطقوس والعبادة[2] .

إن إبعاد خطاب الفتنة/الغواية وإحلال خطاب الإقناع/المعرفة استدعى حضورا فكريا وروحيا مكثفا، وذلك ما تم فعلا ما أدى إلى استحداث آليات قرائية أفرزت نظريات تأويلية، وما تلك النظريات التأويلية إلا أنساق معرفية على المؤول أن يتخذها متوسطات قرائية في مواجهة النص الشعري من أجل تأويل شعري فعال ومثمر.

[1] – مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1989، ص12.

[2] – المصدر نفسه، ص129-130.

ركائز التأويل النصية:

السياق/الكلمات/الإحساس اللغوي:

مبدئيا، يكاد يكون من الشاق معرفة خوافي أي نص أدبـي معرفـة كاملـة شاملة، وهذا نظرا لطبيعة النص ذاته. فلكل نص عوالمه المفتوحة على آفاق ممتـدة ،كما أن له سلطاته المعرفية المتعددة ما يؤدي ضـرورة إلـى صـعوبة اسـتنطاق أعماقه، وتقديمه مفككا مشروحا بالتالي إغلاق باب فهمه وتفسيره إلى الأبـد، إلا أن هذه الانفتاحية لا تعني بحال ما أحلته التفكيكية من لعب حر ورقص على الأجناب. وحتى يجنب الدكتور "ناصف" المشاكل/التجاوزات التي قد تتأتى من جرأة القـراءة ولحماية النصوص من الضياع يقترح لمؤوله ركائز نصية ليتحاشى مـن خلالهـا شطح التأويل.

أ‌ـ السياق:

لكل نص سياقه الداخلي(البنائي) والخارجي لبعده الثقافي، ولعل معرفة السياق تعد مسلمة على المؤول إدراكها، والسياق في الواقع مجموعة كبيرة من السـياقات، والتعددية هي واحدة من السمات الأساسية للسياق بالنسبة للنص الأدبي. وقد أجمـع دارسو الأدب المحدثون أنه لا يمكن عزل النص عن سياقه الحيوي الذي نشـأ فـي أجوائه وتأثر بمناخه المعرفي، ولولوج فضاء النص العام وجب مراعـاة الروافـد المعرفية التي أفاد منها النص، يقول "مطاوع الصفدي" «لا يمكن تأويل الـنص إلا باسترجاع السياق اللغوي والبيئي والأنثربولوجي العام الذي نما وترعـرع الـنص فيه[1]».

بما أن النص بنية لغوية فإنه مكون من مجموعة كلمات تشكل جملا منتظمـة (النص)، فالسياق من هذه الوجهة هو سلسلة الأفكار والتي تجسدت نظاما، وبالتحديد السياق هنا هو مجموع النص الذي يحيط بالجملة التي يراد فهمها، وعليـه يتوقـف الفهم السليم للنص.

[1] – مطاوع الصفدي، استراتيجية التسمية، التأويل وسؤال التراث، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع30-31،مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، 1984، ص14.

مادام الأمر كذلك، فإن الأمر لا يقتضي تأويل كل كلمة/جملة في استقلالها وتفردها، وإنما من خلال مراعاة السياق/البناء الذي وردت فيه. ولعل السياق في هذا المستوى يعد أحد الوجوه الدالة على صحة التأويل وقربه من الموضوعية لتتمثل القراءة البريئة في أرقى مستوياتها.

وقد التفت كثير من النقاد إلى انحصار البحث البلاغي عند العرب داخل أسوار الجملة لا يتعداها حيث «تبدأ البلاغة على آخر نظام لها بالبحث عن المفردات وخصائصها وهو علم المعاني ثم تبحث في المركبات ودلالاتها وهو علم البيان ثم تحسين ثانوي وهو علم البديع وفي هذا كله لم يبتعد البحث عن دائرة الجملة»[1].

وعليه فقد ظل تصور القدماء للسياق بسيطا، ولعل السبب في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى مفهوم النص، إذ تصوروا، والقول "لناصف" «أن الجمل والفقرات والسور كلها مؤلفة من عدة وحدات بسيطة ينضم بعضها إلى بعض انضماما سطحيا بحيث تظل متمايزة أو منفصلة»[2].

فالمفسرون القدماء قد عكفوا على الكلمات دون الإطار الذي وردت فيه، فكان أن تعاملوا مع مادة النص اللغوي باعتبارها كتل ذات دلالات قاموسية محددة ومدركة بصورة مسبقة ما سجل تعثرا في تأويلهم.

الأمر الذي ثار عليه "عبد القاهر الجرجاني" من خلال ما طرحه في نظرية النظم، حيث أكد أن الألفاظ القاموسية خارج السياق هي كلمات شفافة/طيفية بلا معنى إنما تكتسب معناها من خلال توظيفها في سياقها الذي سيمنحها هويتها التي قد تحيد عما خصص لها في عالمها المستقل/القاموسي[3].

تأسيسا على ما سبق، فالسياق هو الرحم الذي تعيش فيه جزئيات النص/الكلمات؛ فلا هوية للكلمات خارج سياقها، وهو الأمر الذي أسقطه القدماء فغابت عنهم الدلالة؛ لأن هذه الأخيرة تتطلب، لكشفها، تحليل مستويات الخطاب،

---

1 - أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط1، دار المعرفة، 1961، ص165- 166.

2 - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص161.

3 - إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1998، ص40.

واعتقد القدماء أن أول مجابهة للنص تكون بالوقوف على كلماته المكونة له هو خطأ بالضرورة «فالأولى هو العكس، السياق هو الحقيقة الأولى، ولا وجود للكلمات في خارجه، القارئ بصدد كشف سياق أو مجال أو إطار أو قالب عام»[1].

ومن أجل تحقيق عملية تأويلية ناجحة، فلا بد أن نقلب الإجراء القرائي المعتمد عند القدماء، ففي البدء لا بد أن ننطلق من (السياق) لنفهم مدلولات الكلمات، فكم من كلمة تغير مدلولها بتغيير السياق الذي وردت فيه «ففكرة القالب أو السياق هذه فكرة هامة، وخصوصا فيما يتعلق بصلتها بالكلمات، فالكلمات لا تعدو أن تكون رموزا لأشياء كلية هامة وحينئذ ينبغي علينا أن نبحث عن الإطار أولا ثم نبحث عن الكلمات ثانيا»[2]؛ إذ المعنى لا يستوحى من الكلمات مفردة إنما يفهم من الوحدات التي تؤلف السياق الذي يعطي بدوره المدلولات الغائبة، من ثمة فالسياق هو المسؤول على الفهم المعقول للنص.

لعل وظيفة السياق لا تقتصر على التفسير فقط، إنما تتعداها إلى وظيفة أخرى تتعلق بلعبة الاختيارات في قائمة الاحتمالات المعلنة في النص، بل وتقوية تلك الدلالات التي وقع عليها الاختيار على حساب الدلالات الأخرى المحتملة، وهذا "ابن قيم الجوزية" يبرز أهمية السياق في فهم دلالات النص وترجيح تأويل على آخر يقول «السياق يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل،والقطع بعد احتمال غير مراد وتخصيص العام وتقييد المطلق وتنوع الدلالات وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم[3]».

وفي ذات المقام، نجد "تمام حسان" في معرض حديثه عن التحول الدلالي يؤكد أن علماء العربية القدماء قد انتبهوا إلى دور السياق في التحول الدلالي الصادر عن تغيير السياق[4].

---

1 - مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص33.

2 - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص163.

3 - ابن قيم الجوزية، إعلام الموقعين عند رب العالمين، ط1، تح:محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955، ص175.

4 - تمام حسان، العربية مبناها ومعناها، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص337.

عادة ما يضع المحللون السياق النص الديني(البنائي) في مقابل سياق آخر مرجعي أو مقامي، وهو سياق الحالة الذي يشتمل كل الظروف خارج لسانية (النفسية، الاجتماعية، الثقافية) التي بداخلها يجري حدث التواصل من جهة، كما يجري حدث التلقي من جهة أخرى بالتالي ميزوا بين السياق اللساني وفوق لساني (الحالي)[1].

وعليه، فالمتأمل في خطاب المفسرين، يجد أنهم تجاوزوا الوسائل المساعدة على فهم النص، إلى إبراز الوسائل التي ترشح دلالة على حساب غيرها من الدلالات المحتملة، وذلك بمراعاة مجموع القرائن المجسدة في بنيات النص اللسانية والتداولية، حيث التفتوا إلى (أسباب النزول) إذ تعد عندهم ضرورة لازمة لتحديد مقاصد النص بما هو كينونة إشارية لا تستلهم دلالتها إلا وهي مرتبطة بأسباب النزول دون أن يختزل معنى النص فيها، وقد فرقوا بين معنى الآيات وأسباب نزولها. حين أخذوا بفكرة عموم اللفظ وخصوص السبب، وقد سبقت الإشارة إليها، فكم من آية في مناسبة بعينها، في شخص بعينه، إلا أن الحكم المتعلق بالآية يتجاوز ظروفه ليشتمل كل الحالات التي تدخل في ذلك النطاق ليبقى النص متعاليا عن ظروفه متميزا عنها، وإن كان للظروف/تاريخية النص من فائدة فهي لا تعدو أن تكون العتبة الخارجية في التفكير في معنى الآيات والسور التي نحن بصددها.[2]

إن اعتبار الإطار الخارجي للنص ينأى عن كونه إغراق للنص في سياقه الخارجي/تاريخه، فالنص ليس محكوما بعلة خارجية، إذ النص الأدبي يشب عن طوق سياقه التاريخي، ويعلو عليه منفكا من أسره، علينا إذن، أن نقيم مفارقة بين معاني النصوص وتاريخها، وهذا درس قديم ورثناه من المفسرين. ولو كان النص مجرد مرآة عاكسة للظروف، لكفته قراءة واحدة وانغلق معناه نهائيا «النص يخلق ويعطي، على الرغم من المؤثرات، النص حر طليق يعلو على الظروف (أ) قد

[1] – محمد إقبال عروي، الوظيفة الترجيحية للسياق عند المفسرين، آفاق الثقافة والتراث، ع35،دائرة البحث العلمي والدراسات، مركز الماجدة للثقافة والتراث، رجب 1422، أكتوبر تشرين الأول، 2001، ص07.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص163.

تؤدي إلى (ب) ولكن معنى (ب) غير معنى (أ)، إن المعنى لا يمكن أن يذوب في المؤثرات»[1] .

إذا كان السياق الداخلي يكبح جموح القراءة، فإن السياق الحالي (الثقافي) يؤدي إلى تقارب القراءات مع اختلافها طبعا. ولأهميته يرفعه "حميد الحميداني" إلى مصاف الآليات التي لا بد للمؤول أن يتوسلها ليتفتح أمامه عالم النص في وقار دون أن تصل القراءة للشطح والتعدد اللامضبوط إذ هذه السياقات تؤدي إلى «تأويلات محدودة تشترك فيها وتلتقي عندها شرائح كاملة من القراء في عصر من العصور دونما أن يغيب الاختلاف بشكل تام»[2] لأن إعدام السياق يجعل الكثير من المقبلين على النص يفرضون عليه سياقاتهم فيحملونه، والقول لـ"مفتاح"، ما لا يحتمل فيجيؤون بهذيان كثير[3].

فالتأويل، إذا، ممارسة تنطلق من نظام هذا النص وتعود إليه وليس لها غير هذا المسار، ذهابا وجيئة، ولو أنها أعادت إنتاج هذا النظام بحكم أن كل تأويل هو إنتاج جديد للنص، فإنها لا تقوى على إزاحة هذه الحدود ورميها بدعوى التميز لتعدو القراءة بعد ذلك هما جماعيا.

إن في غياب فكرة السياق يتعذر علينا الحديث عن الترسبات أو النصوص الفانية في النص والمؤول على حد سواء «لقد تذكرنا أن الوسط الذي يعيش فيه الشاعر هو الوسط الاجتماعي، ونسينا أن هذا وسطا غير مباشر، أما البيئة المباشرة للشعر حقا فهي تراث الشعراء الذين ورثهم الفنان، والشعراء يستمدون من الفن أكثر مما يستمدون الطبيعة أو المجتمع...»[4]. فالنص لا ينشأ من فراغ، كما لا يعتبر الابن الشرعي للظروف الخارجية، وإن كان النص سليل نواة فلن تكون إلا التراث الشعري الذي توارثه المبدع، وما ذلك التراث إلا عالم مليء بالنصوص الأخرى والذي يحاول الحلول محلها، واستيعابنا للنص الوليد يتوقف على قدرتنا في التعرف

[1] – مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص

[2] – حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص07.

[3] – محمد مفتاح، مجهول البيان، ص99.

[4] – صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي ، عيون المقالات، ع2،الدار البيضاء، 1986، ص81.

على النصوص التي أزاحها، والتي تعتبر سياقا له حيث تتواصل بجسور عامرة بالألفة والتواصل. وإذا أولنا النص فلابد أن نضعه في إطار النصوص السابقة له، باعتبار فكرة مد الجسور المعرفية بين النصوص غاية أولى وأساسية.

إن فكرة سياق الجنس الأدبي لها ظل في التراث العربي القديم وكلنا يذكر قصة "أبي نواس" مع "خلف الأحمر" حيث اشترط هذا الأخير على "أبي نواس"، لقول الشعر، أن يحفظ عيون الأشعار القديمة ثم ينساها، وأهم ما في هذه القصة أن الحفظ الإرادي قابل للقياس، أما النسيان فلا إرادي، ولا يمكن التأكد منه، وقضية التناسي هنا، إنما كي تصبح تلك النصوص من ممتلكات الشاعر بحيث تتماهى في ذاكرته وتكون تحت تصرف مخيلته.

ونذكر كذلك في هذا المقام سؤال "أبي سعد الضرير" و"أبي العمثيل" سائلين "أبا تمام" لم لا تقول ما يفهم؟! فرد عليهما لم لا تفهمان ما يقال؟!.

لنستخلص مما سبق أن مهمة المتلقي لإدراك مكامن النص تقتضي معرفة سنن الإنشاء (التقاليد الإبداعية)، وتأمل للنص الأكبر (التراث) ووعي وإدراك للحبل السري الذي يربط (النص) بالتراث. وما الذات القارئة، على حد تعبير "بارت"، إلا جماعة نصوص.

إن تراثنا خارج حدود النقد الرسمي يؤمن بفكرة السياق الكلي، ففي بيئة المفسرين نجدهم كثيرا ما يصرون على أن السورة أو الموضوع من القرآن الكريم لا تقرأ في ظل نفسها، إنما نصل إلى التفسير الصائب إذا، وفقط، راعينا السياق العام لورود هذه السورة/الموضوع فيخضع من ثمة للنص القرآني كاملا حيث يقرأ ((الموضوع في ظل سورة والسورة الواحدة تحتاج إلى قراءة مواضيع أخرى، فالقرآن يوضح بعضه بعضا))[1]. نظر إلى القرآن الكريم بوصفه كلاما واحدا لا تعدد فيه إلا من حيث هو تعدد على مستوى الأجزاء التي تصير في المنتهى إلى هذا الكل اتساقا وانسجاما.

فإذا كان للنص سياقه المعرفي، فللقراءة أيضا سياقها، وهو ما يعرف بالمتوسطات القرائية، فالمفسرون القدماء كانوا يبنون على بناء بعضهم، فقد كان

[1] – مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، 108.

الواحد منهم يورد قول/تفاسير من سبقه في الآية ذاتها قبل أن يدلي بتأويله ليثبت بعد هذا كله، أن القراءة عندهم كانت جهدا جماعيا.

إن النص ليس ملكا لأيدي القراء وعقولهم، وهذا ما وعاه "ابن جرير الطبري" صاحب أقدم كتاب في التفاسير المنظمة، فضمن تفسيره تفاسير كل من سبقوه، ووسمه بـ"جامع البيان عن تأويل آي القرآن"؛ فكان يسوق أمام كل آية حشدا من الآراء يرجح بينها ليختار وجها دون آخر، فهي بمثابة المتوسطات القرائية التي يقترب من خلالها لهذا المقروء، فتكون قراءته قراءة حسنة. وفي كل ذلك إعلاء لمبدأ الوجوه/التعدد، وإيمان بأن النص القرآني أوسع من أن تستوعبه قراءة واحدة، لتكون بعد ذلك القراءة الحسنة جهدا جماعيا. فـ((التفسيرات الجيدة هي التي تحاول باستمرار أن تطلعنا على إمكانيات أوفر في النص القرآني))[1].

كل قراءة هي فتح جديد لمغالق النص، واختيار ضمن احتمالات كانت متاحة، والقراءة الحسنة هي تلك التي تثبت كل القراءات السابقة ولا تلغيها، فالنص حسب الدكتور "ناصف" ((لا يفهم فهما مشرفا دون أن تستعين بكل الاحتمالات التي شغلت عقول البشرية وقتا طويلا))[2].

والتأويل، بعد ذلك، قراءة للنص بالاعتماد على المعاناة التي أبداها المفسرون السابقون أثناء تفاعلهم مع النص قراءة والتي تعتبر إجابة على أسئلة تظل عالقة ــ بحكم أن النص يتضمن فعالية لم يستوعبها القراء السابقون ــ لتشكل قراءاتهم في تراكمها سياقا قرائيا يثري عملية القراءة. لتمارس القراءة/التأويل حضورا لا نهائيا مفتوحا وغير مقموع بالغياب الذي تفرضه سلطة القراءة الأحادية/المغلقة والنهائية.

الكلمات/الإحساس اللغوي:

لقد تعمقت ثنائية اللفظ/المعنى التفكير اللغوي القديم، فالمبنى (اللفظ) يضاف إلى المعنى كما يضاف الغطاء إلى وعائه أو كما يلبس الإنسان ثوبه إضافة خارجية واللغة من هذا المنطلق مجرد كساء نغطي به أفكارنا والغطاء أبدا لا يغير طبيعة

---

1 – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص180.

2 – نفسه، ص172.

المحتوى ولا يدخل عليه تغييرا جوهريا لتكون اللغة بهذا كساعي البريد يوصل الرسالة لا غير«الكلمات عند جميع الباحثين في اللغة العربية لا تخلق الأفكار، الكلمات عندهم ليست مواقف أو رموز أو تأويلات[1]».

اعتبرت اللغة وصف فعلي للواقع ليقع قطع بين الجوهري والعرضي، واعتقد أن الكلمات معنى ثابت مطابق لهذا الخارجي، وأن معانيها مطلقة، كما أن للناس أسماءهم فهي تحمل معناها بصرف النظر عما جاورها لتغدو الكلمات في فلسفة اللغة القديمة كأنها فسيفساء توضع الكلمات في تركيب كما توضع قطع ذات أشكال ثابتة وألوان محددة جنبا إلى جنب، للكلمات أصول ثابتة هي بمثابة صور ذهبية لأشياء حسية ولها اشتقاقات تكون بمثابة فروع تلك الأصول، فالأصل في اللغة العربية يبنى على ثلاثي وما زاد عليها فهي تغيرات طرأت على ذلك الأصل.

انطلاقا هده الشرفة، فإن الذهن لا يدرك الأمور إلا بالرجوع إلى الحالات التي سجلها في الماضي (معاني الكلمات القاموسية) فالخبرات يعاد تشكيلها باستمرار، لينوب بعضها عن بعض ويؤثر بعضها في بعض، فالكلمات تقوم بعملية إحالة أو نيابة سهلة وهي قدر مستقر معلوم يشترك فيه الجميع، كأن للكلمات سور دقيق يمنعها من المناوشة والحركة.

لنا درس عظيم نستخلصه من الدراسة القرآنية، إذ الكلمات في ظل الفكر القرآني ليست ماضيا منقطعا لأنها داخل القرآن مواقف جديدة يحددها القارئ والنص ومستوى الثقافة، وليس لها استعمال ثابت مقرر ينتقل إلينا من الماضي فالكلمات ظل النص «تستنبت القيم بعضها من بعض وتمزج الماضي بالحاضر وتجعل منها شيئا جديدا»[2]نأخذ لذلك مثالا ساقه الدكتور "ناصف" في معرض حديثه عن الألفاظ، ففي قوله تعالى: " والضحى والليل إذا سجى ..."

وإذا لجأنا إلى القاموس وجدنا مع الضحى كلمات أخرى من قبيل الضاحية وهي السماء، والأرض المضحاة التي لا تكاد تغيب عنها الشمس، وضواحي الإنسان الكتفين، وضواحي الحوض وقيل لمن يبرز للشمس ضحى وضحوا، وقيل للفرس

---

[1] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص32.

[2] – مصطفى ناصف، مسؤولية التأويل، ص189.

الشهباء ضحياء وقد تستخدم هده الاستعمالات في ترجيح صدر النهار الأول، وقيل الضحى هو النهار كله، وسجا الليل إذا أقبل، وجاء أو إذا ذهب أو إذا استوى واستقر وسكن.

لعل أول ما يلاحظ على هذا الشرح أنه يرتكز على معطيات حسية لتكون اللفظة أكثر وضوحا على حسب زعمهم.

وفي ظل هذا الشرح القاموسي تحدث المفسرون عن خلق الليل واعتباره لباسا وسكنا وتحدث بعضهم عن معنى الوحشة، وهناك من تأول الليل بسكون الموت وظلمة القبور.

لعلنا لا نستطيع، والأمر كذلك، أن نختصر كل هذه الاستعمالات في شيء واحد، ولا نستطيع أن نقسم الدلالات إلى فروع وأصول، وإن تشابهت الكلمات في بعض الحروف أو المقومات الصوتية فهذا لا يعني تشابه معانيها، فالضحى في الآية السابقة تكميلا لليل إذا سجا، فان الضحى في آيات أخرى يلتقي مع فكرة الزينة وانبلاج الحقيقة، وربما يلتقي في آيات ثالثة بفكرة اللهو واللعب، فالضحى استنتاجا مواقف وليس موقفا واحدا.[1]

وإن كان لكل كلمة معانيها اللغوية فإن الكلمة تترك وراءها دلالاتها القريبة السطحية لتعانق عالما روحيا أجل يمنحه السياق العام، فمعناها قابلا للتوسع كما يذهب إلى ذلك المفسرون في المجال العملي، إذ ارتبطت الكلمات، وإن كانت ذات أصل، فإنها قد تتنكر له متسعة ذات اليمين وذات الشمال لأنها ترتبط في أذهانهم بمواقف أو فض مشكلة.[2]

الكلمات، إذن، مواقف لا تقرر أبدا بطريقة نهائية «وإذا كان للكلمة تاريخ فلها أيضا قدرة مجاوزة هذا التاريخ أو محاورته[3]» فالكلمات عالم يستفز يقفز يسبح لا يستقر في مكان ولا يحب الركون، وعليه فهي مالكة لطاقة رمزية عظيمة «إن

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص85/81.

[2] – نفسه، ص

[3] – نفسه، ص86.

الطاقة الإبداعية في الكلمات طاقة رمزية ولكن الذين يتحدثون عن سمات العقل العربي يعتمدون على منطق الكلمة السطحي». [1]

لقد توجس القدماء من حركة الكلمات غير المضبوطة، وإن آمنوا بانفتاحها ونموها، فإنهم كانوا حريصين على ضبط حركتها في نظام واعتبروا العبث برمزية الكلمات وانفتاحها نوعا من الزندقة والتفريط لأن تفجير الكلمات بدع قديمة،إذ لا عبادة للكلمات في البلاغة القديمة ولا اعتراف بأن الكلمات تحذف العالم لأن الكلمات بلاغيا تعني بلوغ الأشياء المقصودة، والكلمات إنما تضحي بذاتها قصد إلى أشياء خارجية عنها «البلاغة العربية في خدمة الكلمات ترصد أصولها وتتبع تطوراتها وتقبل هذه التطورات إلى حد من حدود القبول ولكنها لا تخفي عنك ولا تخفي عن نفسها الحاجة إلى المعايير وضرورات المفاضلة وهي ضرورات حماية النفس من أمارات عبادة الكلمات» [2].

وكل هذا أصر عليه "عبد القاهر الجرجاني" في أسراره ودلائله فنمو الكلمات أمر مسلم في حدود الضبط، الكلمات طاقات تتعدد لكنه تعدد لا يصل إلى ما لا نهاية هذا التعدد إنما يضرب فكرة الأصل الأول الثابت أو النواة الأصلية للكلمة «لكن هذه الطاقات نفسها دانت أولا وأخيرا لفكرة القوة الأولى أو الأسياسة التي سميت إكراما لها باسم الحقيقة، لقد كان تضييق الحقيقة رفضا لكلمات كثيرة أو طاقات كثيرة[3]»؛ لأن الكلمات موصوفة للبحث عن الحقيقة العقلية التي يضمرها النص.

---

[1] – مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية،ص187.

[2] – نفسه، ص250.

[3] – نفسه، ص83.

حوار السلطات وتفاعلها

مبدأ الحوار:

من أوجه الخطاب المهمة أنه يتوجه على شخص ما، فهناك متكلم وآخر متلقي للخطاب، وحضور هذين الاثنين (المتكلم، والمستمع) هو الذي بشكل اللغة بما هي اتصال، ويقول "أفلاطون" أن الحوارية جوهرية في الخطاب حيث يحتفظ السؤال والجواب بحركة الكلام وفاعليته[1].

انطلاقا مما سبق فإن فكرة الحوار التي دعا لها الناقد "الدكتور: مصطفى ناصف" هي المخلص والبديل لتسلط القارئ على أبنية النص لفرض الدلالة فيه أو سطوة النص على القارئ وسحق خبراته المعرفية، ذلك أن "الحوار"هو طبيعة الوجود، والحوار، من جهة ثانية، أكبر من البنية المجردة.

لعل هذه الفلسفة تجد جذورها في الفلسفة الظاهرية التي تؤمن بأن دراسة العمل الأدبي يجب أن يهتم، ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص[2]. إذ أن العمل الأدبي يتجاذبه قطبان، قطب فني (المتحقق في النص)، وقطب جمالي (التحقق الذي ينجزه القارئ) والموقع الفعلي للعمل الأدبي يقع بين النص والقارئ، من الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل والحوار بين الاثنين.

إذا كان الحوار يفرض معادلة متوازية الأطراف، تقاسمها قارئ جاد ونص ممانع، فإنها معادلة تفرض امتزاج الأفق(أفق النص وأفق القارئ) لينتج عنصر ثالث يختلف عن النص والقارئ «يجب أن نتذكر أن التجربة التأويلية تنفي عناصر من آفاقنا الشخصية من أجل إثبات عناصر أخرى، وهناك عناصر أخرى تتراجع من

---

[1] – بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر:سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003 ، ص42.

[2] – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر:حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبية، ص12.

أفق النص لكي تتقدم عناصر أخرى إلى الأمام وبهذا المعنى تصبح كل تجربة تأويلية خلقا أو فتحا جديدا للوجود....»[1].

فالتأويل فتح لحوار خلاق بين القارئ والنص، بحيث يحاور القارئ غيره من القراء القدماء عبر النص لتكون ثمرة هذا الحوار نص جديد يرفع إلى قارئ آخر في المستقبل، وبقليل من التدبر يؤكد البحث أن فكرة حوار القراء هذه إنما هي في أصلها من لدن نظرية التلقي والتي عرفت (حوار الآفاق) على يد"جاوس".

ومما تجدر الإشارة إليه أن أهل الدراية من النقاد قد أجمعوا أن أول ظهور لمصطلح (الحوار) كان مع "باختين"، ونضج وتبلور كمفهوم على يد الناقدة "جوليا كريستيفا" فالحوارية dialoguisme أريد بها «الدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد.....ولقد كان الفضل "لكريستيفا" في إدخال مصطلح التناص l'intertextualité للدلالة على ما يقارب مفهوم الحوار عند "باختين" »[2].

فالنص انطلاقا من هذه الشرفة هو مجموعة من النصوص والتي شارك في إنتاجها عشرات المؤلفين عبر الأزمنة والأمكنة، فمن أجل بلوغ باطن النص الساكن الصامت، على القارئ أن يكشف الحجب عن النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه «ومغزى هذا كله أن القراءة بطبيعتها محاورة، النص يحاور غيره من النصوص من قبل ومن بعد، التأويل إذن لا يعبد فردية النص الضيقة .التأويل على العكس يبحث عن تفاعلات النصوص وجوانبها المحذوفة، النص خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه ولذلك كان تفهم النص تفهما للخطاب المتبادل بين النصوص»[3]. فالنص بما هو ظاهر جلي يضمر معاني بعيدة قصية لا قرار لها، والتجربة التأويلية تبحث أصلا عن المحذوف، المحذوف المحاور[4]. كيف يتم الحوار دون تقدير المحذوف ذلك الصمت الذي أومأ إلى نفسه من خلال جانب ثان صريح

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص177.

[2] – حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص23

[3] – مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 10-11.

[4] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص171.

والقارئ المؤول هو الفارس الذي يصول ويجول فوق هذا السطح الظاهر باحثا عن الدلالة المتخفية في الأعماق دون أن يدعي أنه قد وصل على المعنى/الحقيقة النهائية لأنه لا يتعامل مع أبنية محددة بل يتعامل مع كوكبة نصوص متشابكة

وهكذا فالتأويل لا يحبس داخل فردية النص الضيقة، وهو بهذا يحرر النص من حدود بنيته، وذلك بالكشف عن محاورته لغيره من النصوص من قبل ومن بعد، ولعل هذا الواقع يبرر طبيعة النص الذي لا يستسلم بسهولة، بدءا من الانغلاق وصولا إلى التمنع والمراوغة، وهو إن كان كذلك، فهو يخلص الوفاء لمن وهبه الحياة لكل تلك النصوص الآبدة الحاضرة فيه/الغائبة عنه. ما يجعل فكرة الوصول إلى أبوة النص ضربا من الخرافة، ومن هنا فإن القراءة التأويلية تعيد إنتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية، تراوحا بين لغة الحضور والغياب (حضور الدال وغياب المدلول) ليتفتح النص على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات.

من خلال كشف ما ينطوي عليه النص من مستويات أركولوجية، ومن خلال محاورة النصوص لبعضها البعض بتشكل(أفق النص) يقابله أفق القارئ المؤول والذي يحوي بدوره الكثير من الترسبات التي يصعب الرجوع إلى مصادرها الأولى أو تحديدها وقد ذابت كلية في(أنا القارئ) لتحاور النص/النصوص، فـ(الأنا) التي تتعامل مع النص ليست موضوعا غفلا إزاء موضوعها لأن هذه (الأنا) هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ذات شفرات لا نهائية مفقودة الأصل[1].

إن اللغة صانعة (حوار) إذ الوسيط بين النص والقارئ لغة، ويطيب للبحث أن يذكر التوقير الخاص الذي يبديه التأويل الناصفي نحو اللغة، فهو يرفض الرأي القائل إن اللغة أداة في أيدي متكلميها يتصرفون فيها كيفما طاب لهم، هذا الزعم الذي جعل اللغة أداة للتسخير. اللغة صانعة الحوار، اللغة في نظر "الدكتور ناصف" والذي نظر إليها نظرة حميمة هي عنده وسيط عزيز يتعمق وجودنا ومن خلاله ندرك كينونتنا، ومن خلاله يظهر العالم أمامنا، لا ينظر إليها من خلال الذات التي

---

1 - صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، ص92.

تدرك الأشياء، إنما ينظر إليها من خلال الحوار. من هذا المنظـور فللغـة وظيفـة أنطولوجية لأنها تكشف وجود العالم ليس ثمة أشياء تقابل الذات، إنما هنـاك عـالم ننغمس فيه ونعيش، وهو عالم نحن جزء منه، ونكشف نفسنا من خلال اللغة«اللغـة تصنعنا ولكنها لا تقهرنا ولا تجعلنا عبيدا، اللغة هي الفلك الذي تسبح فيه الكائنـات الإنسانية، اللغة أكبر من ذواتنا، اللغة هي حياة كل البشر، كل الذوات، هي الحقيقـة فوق الأفراد الذين يشاركون فيها مشاركة جزئية، اللغة هي تعـالي الإنسـان فـوق الجزء والمحدود الفردي» [1].

وعليه فالتجربة التأويلية تجربة حوار إذا لم يكن النص إنسانا بالمعنى الحرفي فنحن نساعده على أن ينطق ويفصح واللغة/النص أكبر من تقاسيم البنائية والبنيويـة وافتراضاتها الشكلية، لغة النص أكبر أي عصر مفرد«اللغة هي وجودنـا الأعلـى الذي يذوب حياء منه وجود الفرد، هذا صوت ينبغي أن يسمع....» [2].

فاللغة ليست مجرد أداة، اللغة تولد معان لم يكن لها من قبل وجود، اللغة لها فاعليتها المقررة.

بناء على ما تقدم فاللغة هي ذلك العالم من الصفاء الذي تعانق فيـه الـذات القارئة عالم النص محاورة ما يقصي أي نزعة تسلطية بين الطـرفين «الحـوار لا يعني تسلط قانون أو ذات مفردة لا يفترض الحوار أن اللغة تملكنا، اللغة نشاط يولد من داخل الفرد والشروط معا، هذا هو الحوار ولذلك كان نمو اللغـة يعكـس فـي جوهره التعالي على ما يسمى النزعات الفردية والقهرية» [3].

إن التأويل الناصفي يعد واقعة لغوية ذات حركة وقوة وقدرة على الإفصاح[4]، وليس طائفة من المقولات الثابتة بالتالي فالتأويل قراءة غيـر إمبريقيـة بمعنـى أن النتائج المتحصل عليها من خلال تلك المقاربة احتماليـة قابلـة لإعـادة القـراءة

---

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص213.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص183.

[3] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص213.

[4] – مصطفى ناصف، النظرية والتأويل، ص172.

والمحاورة «...فالحوار يعني أن هناك دائما احتمالا جديدا ليس ثمة شكل مكتمل وإلا لما قام الحوار...» [1].

مبدأ (الحوار) مبدأ بديل للتعامل مع النص على المونولوجيا التي سادت التأويل الصوفي، وبديلا على البنائية التي عانت من داء الواحدية واللاحوارية، لتحل فلسفة الصحة والخطأ، ويخنق التأويل تحت وطأة الصوت الواحد وإحلال الأيدلوجية الموجهة «ربما لا تؤمن الايدولوجيا بالحوار إيمانها بالتسلط والمواقع غير المتنافسة بين الأفكار الايدولوجيا أكثر الأشياء ارتباطا بما يشبه المونولوج الفردي، يدعو إليه بعض الناس ابتغاء هزيمة الآخرين أو التنديد بهم....الايدولوجيا أقرب إلى الإملاء منها إلى الحوار»[2]. فالايدولوجيا تقتل النص، وتقتل القارئ الموجه للنص حيث يبذل ما في وسعه كي يحوله إلى صورة ثانية.

صفوة القول بعد هذا، أن اللقاء التأويلي دعوة لتفتح حر يلتقي فيه أفقان؛ أفق قارئء محب، وأفق نص معطاء/ممانع، قوام ذلك اللقاء حوار صداقة يخرج فيه النص والقارئ من حدودهما الضيقة من أجل تفتح حر، فالعلاقة هنا تقوم على التخلي على بعض من الجوانب من أجل جوانب أخرى ليبحث كل طرف عن نموه من خلال الآخر ليكشف لنا القارئ من خلال هذا اللقاء قيمة النص المستمدة من مضامينه اللغوية والفكرية دون شيء آخر، وليحوز النص أمام ذلك كله بمكانة عاطفية عالية تذهب لحد حبه وعشقه «إن فعل التفسير يقوم على توحد محب يستحضر كل إمكانيات المفسر والنص معا بوصفهما مشاركين في حوار هرمنيوطقي»[3].

وما الحوار إلا مد جسور صداقة مليئة بالإلف والتواصل ليذوب القارئ من خلال نصه في توحد محب وتغلبا على الانفصال عسى النص أن يلين ويتفتح بعد أن استعصى واستغلق، وبعدما اختبر مدى صدق القارئ/المؤول، وتعلقه به وعشقه

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص213.

[2] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص 163.

[3] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص177.

فالنصوص على حد تعبير الدكتور "ناصف" لا يعطيك بعض ما يملك إلا إذا أعطيتها كل ما تملك ويبقى التأويل قراءة ودود للنص[1].

فمباحث الحوار ليست ترفا ولا تسلية، ومباحث التأويل هي مباحث تعلم الحوار/الحياة بعيدا عن التلذذ والتفرد، الحوار بعد هذا كله هو تعلم النمو والاجتياز ولهذا والقول للدكتور "ناصف " كانت مشكلات الانسجام هي قلب البحث في ثقافة الحوار.

لعل الثقافة الأدبية القديمة قد سادها الجدل والرغبة في المغالبة والإفحام وما يساند هذا التوجيه أن البلاغة العربية/الوجه التطبيقي للنقد قد انبعثت من عباءة المتكلمين حيث سادت فلسفة الجدل والمغالبة وإعلاء النزعة الفردية والانتصار لها، بدلا عن الحوار، فالحوار لا يقتضي ابتغاء هزيمة والبحث عن قلة الغلبة والتأثير؛ إن الحوار انغماس المحاور في موضوعه دون رغبة في شهوة المغالبة أو الإسكات فالحوار «فن الأخذ والعطاء»[2]. هو فن إثارة السؤال المنبثق من حركية النص، وسؤال النص للقارئ وسؤال القارئ للنص، فالدكتور "ناصف" إذن ينتصر لديمقراطية الحوار.

المحبة/التقوى:

إن هذه المكانة العاطفية العالية الممنوحة للنص تحفظ له حرمته من جهة، وتساعد القاري على إيقاظ فكرة وانتباهه وتشحذ قريحته ووجدانه، وإذا كان النص عالما موصود الأبواب فحبه وعشقه أحد مفاتيح الدخول إليه.

هذا التوحد المحب بين القارئ/النص، وتفتح هذا الأخير للطالب إنما يكون بقدر شغفه وإخلاصه له، وقد التفت لهذه الخاصية القدماء. فالقرآن الكريم لا تستقيم له قراءة إلا لمحب، وهاهو ذا "ابن جني" في معرض حديثه عن استهجان "ابن قتبة" لأبيات "كثير" (ولما قضينا من كل حاجة....) حيث يرى أنه من الأسباب التي حالت دون إدراك معنى هذه الأبيات إنما كان سبب جفاء طبع الناظر، وما الناظر هنا إلا

---

[1] – مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي،ص12.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص131.

متلقي النص وجفاء طبعه يعني عدم التودد إلى النص والتحبب إليه والتقرب منـــه، لذلك كله لم يجد النص بالوصال والانفتاح والعطاء.

وقد أشار "الجرجاني" في غير موقف في كتابيه (الأســرار والــدلائل) إلــى المكانة الخاصة التي حازها النص وما تقتضيه من تعلق القارئ بدلالته في شــغف «من المذكور في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أوالاشتياق إليــه، ومعانــاة الحنين نحو كان نيله أحلى وبالمزية أولى...» [1]. فالقارئ لا ينال بعضا من معاني النص المتمنعة والمحتجبة إلا بعد المعاناة والتوسل والحنين.

نجد الفكرة ذاتها، عند رواد النقد الجديد، نجد "ت.س إليوت" مثلا ينفي فكرة أن تفهم القصيدة فهما كاملا ما لم تستمتع بها ما لم تتقرب بطريقــة وديــة ملائمــة وصحيحة[2].

لقد عرف النقد الحديث هذه النزعة العاطفية العالية في معاملة النصوص على يد الناقد الفرنسي" بارت" في مفهوم الشهوة أو اللذة وهي من المفاهيم التــي كانــت أساس قيام المشروع التفكيكي في النقد البارتي، حيث أصبحت القراءة ترتبط بفعــل الشبق تتساوى عنده القراءة والكتابة في اللذة، والعلاقة بين الكاتب والنص والقــارئ هي علاقة ايروسية EROTIQUE جسد يتكلم إلى جسد، والنص في رأي "بــارت" يقوم بتوصيل جسد الكاتب بجسد القارئ[3]. حيث يقوم الكاتب أثنــاء فعــل الكتابــة بمغازلة ذكرياته وأحاسيسه من جهة، وبمغازلة القارئ من جهة أخرى وما المغازلة تلك إلا رحلة الرغبة.

وعليه فــ"بارت" يؤمن إيمانا راسخا بمبدأ اللذة، ويحكم على كل التجــارب الفكرية كما يحكم على التجارب بشكل عام بمعيارية المتعة التي تأتي بها، وإذا كانت المتعة شعور عادي، فإن اللذة تطرف تثير القلق وتناسب الكتابة.

قد يتوهم القارئ أن الدكتور "ناصف" ينزع إلى مثل هذا الفكر فــي إكبــاره لعشق النص وإن كان يدعو للفكرة، فهو يريد أن يكون الشغف بالنص وعشقه ضربا

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص126.

[2] – ت.س إليوت، في الشعر والشعراء، تر:محمد جديد، ط1، دار كنعان، 1991، ص45.

[3] – رولان بارت، درس السميولوجيا، عبد السلام بن عبدالعالي، ط2، دار توبقال، الرباط، 1987، ص55.

من الاعتدال والاستقامة والبصيرة «إن المحبة التي طال حديثنا عنها، ضرب من الاعتدال والاستقامة والنشاط الذهني الحر، إن الموضوعية التي يهتف بها بعض الناس رهينة بالمحبة والمحبة حرية وبصيرة»[1].

إن (المحبة) أو (اللذة البارتية) تحطيم وكسر للنظام، وسعي للتفكيك وولع بما يشبه التعذيب والانزلاق، وإن كانت اللغة عند "بارت" رفض جياش أو شبق، وكانت الكلمات عنده أشبه أحيانا بالأعضاء التناسلية، وتكون نغمة البعثرة والتفجير نتيجة لهذا المبدأ فان كل هذا يستبعد فكرة النسق، وينسف مفهوم الاعتدال والتقوى، ما يعتبره الدكتور "ناصف" ضربا من المغالاة والشطح وهدما لفلسفة التأويل «لأن التأويل بطبيعته حركة في خدمة أنساق. إن احترام مبدأ التفسير المناسب هو احترام التماسك المرن، ومقاومة جاذبية المجهول الغامض، فإذا رأيت باحثا يقول إن للنص تفسيرات لا تنتهي فكن على حذر من صديق لعوب كذلك الحال إذا وجدته يعلي مبدأ اللذة»[2].

إكبار النص احترام له واحترام لحدوده، هو جسر حب وامتلاء، هو ذلك التناغم الحميم بين الذات والموضوع، ليقوي كل منهما الآخر بالاتحاد معه اتحادا يحقق الاكتمال والجمال، وخبرة الحب الناصفي تطوي بهجة وألما ورجاء وخوفا ونوالا وفقدانا، خبرة تبصرنا بحقيقة مفادها أننا دوما في حاجة إلى حضور آخر نقع فيه على توافقنا، ونفر عبره من محدوديتنا، وننفي من خلاله تعارضات واقعنا.

إن النزوع العاطفي استقامة واعتدال وحاجة إلى المحبة، محبة الرموز معانقتها بدلا من تدميرها[3]، بل هي تجربة للتغلب على الانفصال، من ثم فإن المحبة تغلب على المسافة التاريخية التي تفصلنا عن النص، وفرض لنظام مرن متحرك، إنها ولع بالنمو والتواصل المستمر، ومحاولة استقرار وتنظيم لعناصر مختلفة في أمثولة متماسكة، وتفاعل بين الأسئلة التي يطرحها النص والإجابات التي يقدمها القارئ، وبين الأجوبة التي يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها القارئ.

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص324.

[2] – نفسه، ص34.

[3] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص34.

وإذا كان التأويل متعة، فإن كل متعة في واقع الأمر لا تنفصل عن الإحساس بالمسؤولية والواجب، فالقارئ الودود يحمل المسؤولية على كتفه لا يفرط فيها ولذلك يحسب التأويل أو القراءة الودود حساب ما لم تقله القصيدة...[1].

النص بين التساؤل والفهم:

إن فكرة الحوار التي دعا لها الدكتور "ناصف" بديلا هي بمثابة المخلص من التسلط/التعسف في استجواب النصوص لتحقيق فهم رهن أفــق خــاص أو أنظمــة افتراضية (شكلية)، إن هذا الفهم ــ في الغالب الأعم ــ يلغي سلطة الــنص حيــث يتحول إلى مسرح تجسد فيه الذات المؤولة مختلف صنوف الأفكار الحالمة، وتتشيع إلى ما تشاء من رغبات وأيديولوجيات، ليتحول التأويل كونه انفتاحا علــى الآخــر فينزل عن هذا الأصل إلى مجرد مناجاة نفسية غريبة.

ولعدم الوقوع في الفهم المزعوم الذي يقد يبلغ درجة التطرف، على القــارئ أن يمنح النص فرصة التجلي، بأن يكون على استعداد لأن يترك النص يقول شيئا ما دون أن يضع ذاته بين قوسين، ومن ثمة يعيد إخراج الأحكام والتصورات الذاتيــة إخراجا ثانيا، عليه أن يكون ((أكمل مع ذاته لأنه يستحضر كل ما لديه وكل ما يعيش في داخله، ويدمج عالمه بعالم النص أو يضع فهمه لذاته في الميزان، ميزان التساؤل لا التركيب))[2].

وعليه فالحوار هو المدلول الحقيقي لعملية الفهم، هو جسر الحرية الذي يحيا من عليه كل من القارئ والنص، والفهم بعد ذلك قرين المحبة إذ لا يحدث إلا بعــد فتح قنوات التواصل الفعالة المليئة بالإلف والتواصل.

إن الفهم رغبة سكنت عقول قراء القرآن الكريم، فقد كانت ((الرغبة في النص القرآني رغبة في الفهم والمعرفة، بل رغبة في سلامة الاعتقاد، فأكرم بها من رغبة وهدف صعب جليل))[3]. وعليه، فعملية الفهم تتم بالإرادة وبوعي هذه الــذات، وإرادة

---

[1] – المصدر السابق، ص11.

[2] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص174.

[3] – مصطفى ناصف،مسؤولية التأويل، ص07.

الفهم احترام وإعلاء للنص وعدم مصادرته كيانا وفكرا، ومن ثمة فالفهم حساسية أخلاقية لأنك ((تعطي النص أهمية، تصمت، لا تتساءل ولا تتعجل السؤال))[1].

إن رغبة الفهم رافقت التفسير القرآني ، فأدت إلى قيام نظريات تأويلية الأمر الذي سقط عن قراءة الشعر التي زهدت في فكرة الفهم وكانت ضربا من الذوق العام الذي تمتلكه العامة.

على كل، فالفهم رد فعل إيجابي منتج يتجاوز الاستجابة المباشرة لمكونات النص، بل إن النظر، المرة بعد الأخرى، في مكوناته ومكنوناته سوف يكون وقفا لتحصيل الفهم[2]، ليكون هذا الأخير طاقة تفاعلية تكرس قيمة/حرمة النص.

إن الاحتفال بالتساؤل مثل هاجسا معرفيا وديناميا كشفية، وأسهم في بلورة نظرية للفهم كنمط من التجربة المتجددة، إن فن السؤال في أصله هو تجنب لما يقرره النص وتجاوز لسطحه الظاهر ((إن التساؤل المرموق إصغاء عظيم لأن كل الأقوال الكبرى تعتمد على قوة الحذف، والحذف يناوش بعض المناوشة ما قاله الشاعر، فإذا سألنا عما حذفه الشعر أو ما لم يستطع أن يقوله، كنا على أعتاب السؤال، يفترض لكل سؤال قضية موجبة، كذلك كل قضية يمكن أن ينظر إليها على أنه إجابة عن سؤال، وغالبا ما ننظر إلى هذه الإجابات باعتبارها تلقف سؤال، وهذا خطأ، إن القصيدة إذن أفق سؤال، ويظل السؤال يطفو ويعمق، ويبزغ ويغمز، ككل حقيقة كبرى))[3]. ففن السؤال تجاوز للحظة الماضي الجزئي المتعلق بالمقصدية/المؤلف/العصر، إنما السؤال بحث عن المحتجب/الغائب/مناطق الصمت في النص.

إن سؤال الإبداع ليس كسؤال شيء آخر، خارج الشعر لكل سؤال جواب، وفي عالم الشعر/النص يستحيل الجواب إلى سؤال وهكذا.

---

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص98.

[2] – عمر كوش، أقلمة المفاهيم، تحولات المفهوم في ارتحاله، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص118.

[3] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص171.

إن النص أفق سؤال يهرب كل مرة من محاولة التحديـد/الاحتـواء، معلنـا استقلاليته المطلقة وانعتاقه من أي إجابة ليسكن بذلك السديم، ويظل التأويل محاولـة من أجل ((العثور على سؤال يحتاج إلى جواب، ويسمو فوق كل جواب))[1]، ومن ثمة فالسؤال قمة التأويل، والتأويل فن ممارسة السؤال[2] ليتحول إذ ذاك كل معطى فـي النص وكل مسلم به إلى استفهام يبقى دون جواب محدد، وتكون الدلالة فيـه نتـاج تفاعل بين الأسئلة التي يطرحها النص والإجابات التي يقدمها القارئ، ومن هنا فـلا وجود لقراءة نهائية يرفـع فيـه الـنص الحجـب ويتجلـى وينكشـف لأن دورة السؤال/الجواب ستبقى أفق كل نص.

السؤال عنوان كل تأويل تتحول المعاني في ظله إلى أفكار تقبـل المحـاورة ليتجاوز بذلك مفهوم النص حدوده الضيقة كونه حاملا لبنى لغوية ونظم جمالية إلـى كونه منتجا معرفيا.

إن جوهر الفهم هو أن يرتبط بالسؤال الذي يطرحه النص، فيكون الفهم فـي البدء هو فهم سؤال النص، وعلى المؤول أن يفهم أفق المعنى/المساءلة الذي يتحـدد ضمنه اتجاه المعنى ((القارئ يسأل نفسه أو يسأل اللغة ويضطره التساؤل إلى البحث عما غاب من النص، لا خير في قراءة تهمل تماما الوجه الغائب...الكمال تسـاؤل يشارك فيه النص والقارئ وأعباء الثقافة، التأويل مسؤولية لا شك))[3].

انطلاقا من هذه الشرفة، يبقى سؤال حالة من اللاتحديد يتحـول معهـا إلـى سؤال مفتوح لم/لن يحسم؛ لأنه أنجز في لحظة حوار بين ماض وحاضر، فيحـدث جدل السؤال والجواب انصـهارا بـين أفقـين: أفـق الـنص بمـا يحملـه مـن نصوص/تأويلات، وأفق القارئ بما يتضمنه من فـروض، فيتحقـق إذ ذاك الفهـم الحاضر من خلال الماضي كونه استمرارا حيا فيه ((إن الحاضر قابع دائما في باطن السؤال...إنما الفهم إقامة جسر بين العمل الذي نقرأه وموقف حاضر))[4].

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد، ص102.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص131.

[3] – نفسه، ص12.

[4] – نفسه، ص172.

والحال هذه، وتأكيدا على جدلية السؤال/الجواب انصهار الأفق، تغدو اللغـــة، كونها جوهر الفكر، كينونة فتنأى عن كونها مجرد وسيلة ((إن مستودع الماضـــي أو وسيلتنا في الفهم هي اللغة، اللغة أيضا لها أولية مثل الفهم، لأن الفهـــم ذو طبيعـــة لغوية))[1]. فاللغة طاقة إبداعية تحيط بالإنسان وأشياء الوجود تشكلا وفهما، إن اللغـــة بحق ذات طاقة كشفية، فهي ((لا تقهرنا وتجعلنا عبيدا، اللغة هي الفلك الذي تســـبح فيه الكائنات الإنسانية، اللغة أكبر من ذواتنا، اللغة هي حياة كل البشر، هي الحقيقـــة فوق الأفراد الذين يشاركون فيها مشاركة جزئية، اللغة هي تعـــالي الإنســـان فـــوق الجزء والمحدود الفردي))[2].

وعليه، فالمؤول لا يملك أية وصاية على النص فهو في إطار جدل المساءلة يتحول إلى كائن يستجوب، فلا سلطة إذن إلا للغة التي تجعل المؤول فـــي تجربتـــه ينصت إلى تلك الأصوات القادمة من بعيد نصوصا، ويشرع إذ ذاك فـــي حوارهـــا ومخاطبتها،فيقصي جراء ذلك أحكام القارئ المسبقة ولا يبقي منها إلا مـــا ارتضـــاه النص.

وبهذا تفتح التجربة التأويلية اللغة أمام المؤول لتؤسس حدث الفهـــم كمعرفـــة عملية ترتبط بالزمن الحاضر، ومن ثمة يغدو كل تأويل بالضرورة ممارسة يعـــانق من خلالها الحاضر الماضي انفتاحا/حوارا لينتج أفق جديد نابع من التجربة التأويلية ذاتها والتي تكون عبر طابعها اللغوي قد أقامت جدل المساءلة بين المؤول والنص.

---

[1] – مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص163.

[2] – نفسه، ص213.

الفصل الثالث:

النص والنص الغائب

لقد ركز النقد الأدبي في تراثنا النقدي جل اهتمامه على الشكل، فكان النص مدار درسه صورة مكنته أن يقدم لنا عبر مسيرته الممتدة من القرن الثالث الهجري إلى غاية القرن السابع واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية الموجهة لفهم جزئيات العمل الإبداعي، فتجلى منحاها النظري مع "ابن سلام الجمحي"، "ابن طباطبة"، "ابن المعتز"، "عبد القاهر الجرجاني"، "أبو هلال العسكري"،...، أما منحاها التطبيقي فكان على يد "الجاحظ"، "ابن قتيبة"، "الآمدي"، "الصولي"، "عبد العزيز الجرجاني"،...

لم ينشغل أصحاب البلاغة والنقد طيلة تلك المدة بقضية نقدية قد انشغالهم بقضية السرقات الشعرية؛ حيث لا نكاد نظفر بكتاب نقدي عندهم لم يعرض للقضية من قريب أو بعيد، فمنهم من عرض للمشكلة كجزء فرعي عن الفكر النقدي، ومنهم من أفردها بالدراسة، ولعل في هذا الحضور المكثف لقضية السرقات في الخطاب النقدي القديم يرجع إلى تداخله مع معظم موضوعاته وقضاياه (اللفظ/المعنى، القديم/المحدث، الطبع/الصنعة،...)، ناهيك على أنها أبرز وجه للنقد التطبيقي التي صاحبت النص الأدبي والقائم على القراءة اللصيقة للنص "Close reading"[1] ذلك الجدل التطبيقي الذي فتح الشهية للتنظير البلاغي والنقدي.

حري بالبحث بعد هذا، أن يتناول قضية السرقات بالدرس والتنقيب كونها مظهرا في دراسة النص الشعري دراسة تطبيقية، تقوم على بحث العلاقات الرابطة بين النص الحاضر والنصوص الغائبة (شقوق النص). فهل وعى القدماء جدلية الحضور والغياب في فقه النص؟ وهل وعوا علاقة التراث بالشعر المحدث؟.

فكرة الأصول بين القرآن والشعر:

لقد شكل النص القرآني هاجسا لغويا ومعرفيا وفكريا وثقافيا بالنسبة للعقل العربي، بل كان بمثابة الصدمة الفكرية والجمالية، التي أقعدت العرب على الإتيان بمثله، فهذا النص المعجز المسند إلى الذات العليا الكاملة الثابتة، لا يمكن أن تلغيه أو تتجاوزه أية معرفة لاحقة، بل إن المستجد من المعرفة، لا يكتسب شرعية الوجود

---

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص442.

والتداول إلا إذا استند إلى هذا الأصل الثابت، فكل معرفة جديدة تستمد كيانها ووجودها من تلك المعرفة الأولى الأصل. «الأصل هو مجمل الماضي والحاضر والمستقبل مجمل الواقع، والممكن ما كان وما يكون، وليس فهم الأحداث الناشئة إلا تثبيتا لهذا المجمل وتفريعا عليه» [1].

بهذا ارتبطت كل المعارف بالنص الديني، فكان الفقه والتفسير والعلوم اللغوية والبلاغية... الأمر الذي يفسر إصرار العقلية العربية على تكريس فكرة الأصول، فكل جديد لابد أن يتكئ على أصل يعود إليه، وكل معرفة لابد أن تنبثق، وتوافق الأصول الدينية، وإلا فإنها لن تفوز بمباركة المؤسسة الدينية والرأي العام.

إذا كان العهد الأول من الإسلام، حيث نزل الوحي ولامس الناس النص الديني، الذي كان بمثابة الأصل الذي انبعثت من عباءته كل المعارف التي عرفها المجتمع الإسلامي، فإن الشعر الجاهلي هو الأصل الذي انبثقت عنه كل أشعار العرب. «أما الأصل فيعني شعريا: الشعر الجاهلي، ويعني دينيا وفكريا، عصر النبوة والوحي الإسلامي، تحديدا فشعراء الجاهلية، هم الأصول الشعرية والأولون في الإسلام هم كذلك، الأصول الدينية والفكرية، وهؤلاء وأولئك هم القدوة...» [2].

وعلى الرغم من تقسيم الأدب العربي إلى أطر تاريخية (إسلامي، أموي، عباسي،...) على أساس تجاوبه مع ما أحاط به من ظروف، فإنه يظل يكن بالبنوة تجاه تلك الأصول الشعرية، وعليه، فالعصر الجاهلي، ما كان عصرا منتهيا من عصور الأدب، بل إنه حقبة مهمة في حياة الأدب العربي، يمت بعرق الأبوة الأبدية لكل النصوص، التي عرفها العرب عبر كل العصور، «نشأ الأدب العربي من ذلك الأدب الجاهلي، ونمت الشجرة وترعرعت، لكن جذورها ثابتة في تربة الأدب الجاهلي» [3].

وقد أفرد النص الجاهلي، الذي مثل الأصول بهذه الخصوصية، لأنه قد حاز السبق الزمني (القدم)، والذي مثل زمن النقاء، واشتمل بعدا قيميا، تمثل في الكمال

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص27.

[2] – أدونيس، كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989، ص196.

[3] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص41.

والنضج الفني، ما أهله أن يخترق المقدرة والعادة عند البشر المحدثين؛ إذ لم يكتب لأي شاعر لاحق أجاد في القول مثلما أجاد الجاهليون. فالشاعر الجاهلي، كان ممارسا لإعجاز أقعد اللاحقين من الشعراء، وعليه، فالنص الجاهلي يحفظ ولا يخالف، يقتدى به على أن يبقى الأصل فائقا للمقلد، مهما بلغت درجة إتقانه. من هنا ارتبط الإعجاز القرآني بالإعجاز الشعري وفاقه. ويستمد هذا الطرح مشروعيته من النص القرآني نفسه، إذ لا يعقل بحال أن يتحدى الإعجاز القرآني شعرا لا إعجاز فيه. وهذا ما وعاه القدامى منذ البدء، ففي دعوة "ابن العباس" في قراءة النص القرآني، بالرجوع إلى النص الشعري، دليل على إعجازية النص الشعري، ناهيك عن كون الشعر الجاهلي في مرحلة سابقة العينة التي انكب عليها الدارسون القدامى، لوضع علوم العربية، كما أن النظر إلى هذا الشعر، لم يكن بمعزل عن الاحتجاج ببلاغته وأساليبه، لإثبات حقيقة الإعجاز القرآني.

بهذا تنزاح القداسة من النص القرآني، إلى النص الشعري. فالنص الجاهلي في العرف العربي أصل مقدس لا يجوز تجاوزه والتطاول عليه. «فالشاعر اللاحق أعجز من أن يتجاوز القديم، حيث تناصت علاقة الشاعر بالأصول الشعرية، علاقة الفقيه بالأصول الدينية [1]. فكلا النصين قديم، معجز، كامل النضج والبيان، يعجز دونه الإنسان الحادث كلاهما أصل للمعرفة التالية قداستها تمنع تجاوزها...

بهذا تحوز الأصول الدينية والشعرية ــ على حد سواء ــ قدرا عاليا من القداسة، في المتخيل العربي. ولنا في الاستعمال الاصطلاحي، دليل آخر على ما نذهب إليه. فقد وسم الشعر الذي مثل الأصول (الشعر الجاهلي، وبعض من الإسلامي) بــ "القديم"، ولو حاولنا التنقيب في ذاكرة المصطلح، لوجدناه مستعار من المجال الديني، بل هو مصطلح أطلق على النص القرآني، الذي مثل الأصول الدينية. «فالقرآن "قديم" من حيث؛ أنه معجز لا يقدر الإنسان الحادث أن يأتي بمثله، ومن حيث أنه كلام الله ووحيه المنزل، ومن حيث أن فيه ما لا يعلم تأويله إلا الله» [2].

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص31.

[2]- نفسه، ص 126.

اصطبغ مصطلح "قديم" بثلاث أبعاد أولها البعد اللغوي، فكل ما تقدم على غيره يسمى في اللغة قديما، فالقديم ما حاز السبق والأولية، ثانيها: البعد الديني الفلسفي. فالقدم هو الذي لا أول له بمعنى انعدام السبق والأولية. وأخيرا هناك البعد القيمي؛ حيث مثل القدم قمة النضج والكمال، وجميع دلالات التقدم، تشترك في معنى واحد، هو أن للمتقدم أمر زائد ليس للمتأخر [1].

فالقدم مركز ثابت، يشد إليه كل منتج معرفي، فكري، فني،... والشعر القديم (الأصول)، حمل كل خصائص القديم المستقاة من مجالها الأصلي (الديني)، من إعجاز وعدم القدرة على المجاراة، ناهيك على الثبات والكمال والسبق والأولية، والقداسة، ونقرأ في لسان العرب أن الأصل هو الحسب، والحسب ثابت من حيث كونه لا يحول ولا يتغير.

كل هذه المقاييس، ألبست للشعر الذي مثل الأصول فتوحدت من ثمة الأصول الدينية والأصول الشعرية، وكانت تلك الأصول، المقياس الذي يحدد به المستقبل، والآلية التي على أساسها تنتج المعرفة.

لقد انبنت قوانين إنتاج المعرفة في الثقافة العربية، على أساس سلطة النصوص، حتى باتت مهمة العقل محصورة في توليد النصوص، من تلك النصوص التي شكلت الأصول. «فإذا كان القرآن، هو النص الأول والمركزي في الثقافة... فقد تولد عنه نص السنة الذي تم تحويله بفضل الشافعي، من نص شارح إلى نص مشرع، وعن النصين معا، تولد نص الإجماع، الذي صار نصا مشرعا أيضا، ثم جاء القياس ليقنن عمل توليد النصوص...» [2].

فآلية توليد النصوص هي المسؤولة عن جعل التراث الشعري العربي، الإطار المرجعي الوحيد للإبداع العربي، وأي انحرافية تسجل، فإن الشعرية تسقط عن ذلك الإبداع. وعليه، فكل إبداع شعري، إنما هو فرع لابد له أن يتوافق والأصول الشعرية التي استند إليها مهما علت.

[1]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص125-126-127

[2]- نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة، ص19.

الشعر إرث جماعي:

إن الأصول المشتركة هي العامل المؤسس للجماعة وعماد شرعيتها، وباعتبار النص القرآني، أصل اجتمع حوله الناس، فكون بذلك جماعة مميزة عن غيرها، وتضمن هذا الدين أصول لا يجوز الاختلاف حولها، فكان الكتاب والسنة والإجماع والاجتهاد، على أن يكون هذا الاجتهاد في معنى تلك الأصول، أو في مثل معناها، وإذا خالفها فلا يجوز الأخذ به [1]. لأنه أمر يؤدي إلى نفث روح الشقاق والتفرقة للجماعة.

لقد كانت هذه الأصول الدينية كما سبق للبحث أن أشار، بمثابة العباءة التي انبعثت منها كل المعارف. وعلى أساسها انبنت العلوم العربية كلها، ناهيك على أن الخطاب في الكتاب الكريم، وجه إلى البشرية/الجماعة، وليس للفرد، ما جعلنا نجزم يقينا أن فكرة الأصول، هي آزر شمل الجماعة، المشكل لهويتها وجوهرها، ومستودع خبراتها ومعارفها، لتكتسب الجماعة في كل هذا العصمة من حيث كونها لا تخطئ.

وانطلاقا من رؤية النقاد القدامى، أن النص الجاهلي قد شكل الأصول الشعرية العربية. فإن الشاعر يتحدث عن همومها، فقد نظر العرب الأوائل إلى الشعر بوصفه ديوانا لهم، عليه يعتمدون وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام [2] فالشعر ديوان الجماعة ودستورها.

لا نجافي الصواب إذا قلنا: إن كل أصول تحوز باتفاق الجماعة، وتؤسس بنص يمنح السلطة المطلقة على كل الأصعدة (معرفيا، فكريا، فنيا)، مشكلا في كل ذلك خطابا، يوجه الجماعة، ولأن الشعر العربي القديم، هو الأصل كان خطابا موجها للذات الجماعية، ولنا في توحد اللغة الإبداعية قديما دليلا على ما يذهب إليه البحث. فقد عرف العرب لهجات محلية تختلف من قبيلة إلى أخرى، سواء تباعدت أو تقاربت منازلها، غير أن لغة الشعر كونت لحمة الجماعة، وكان النص الشعري القديم، مظهر توحدها ورغبتها في الامتزاج الوجداني. «أما لغة الشعر، فكانت في

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص17.

[2]- أحمد بن حمدان الرازي، الزينة في المصطلحات العربية الإسلامية، ص39.

نظر العرب هي شعار التلاقي، وهي التعبير الواضح عن إحساس العربي بعروبته، وهي التجسيد العملي لحلم ساكن الجزيرة في أن يحيا حياة ناضجة» [1].

وعلى هذا الأساس، اعتبر الشعر ملكا للأفراد العاديين من الناس، فقد نظر إليه على أنه ديوان العرب، وأثرهم الجماعي، ولم يكن منظور إليه على أساس أنه وليد عبقرية فردية مبدعة، وعلامة هذا المبدأ الجماعي أسواقهم الأدبية، التي كانت تعد ظاهرة اقتصادية للتبادل التجاري فيها، وظاهرة اجتماعية لما يعقد فيها من شعائر، وأخيرا هي ظاهرة أدبية أو محفل شعري [2]، على حد تعبير "أدونيس"؛ حيث يجتمع المبدع وجمهوره لتحوز القصيدة بالحضوة والإعلاء، متى تم لها إرضاء هذا الجمهور باستمالة القلوب، وثني الأعناق، بهذا «نظر إلى الشعر على أنه تراث جماعي، ولم يكن ينظر إلى الشعر على أنه تراث امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى وذي الرمة وغيرهم، والشعر العربي عندهم تراث جماعي ينتمي إلى الأمة كجماعة مميزة، أكثر مما ينتمي إلى أفراد مختلفين» [3]. وعلى هذا الأساس، فعلى الشاعر أن يقدم نصه على النسق المعهود كي يلبي ذائقة الجماعة، وحتى لا يحتاج الجمهور إلى مشقة التأويل الذي قد يبدد معنى النص، ويذهب بالفهم المشترك للعمل الإبداعي، فهو يجد في ذلك النص ما يعرفه وما يألفه، ويعثر على المعاني المكررة التي يطرب لها، إذا ما وجدها تمت بقرابة لمعاني الآباء والأجداد، لتتشكل مع هذا داخل الذاكرة أرصدة مختلفة، لتكون نظاما معياريا، هو بمثابة ذاكرة النصوص الدالة على إجماع أدبي رمزي، لا يحق للمنشئ أن يخترقه، ولا يرجو الجمهور منه، إلا أن يعمل على حفظها وتكرارها، لتلبي بهذا ذائقته، وما اختزنته ذاكرته ويطرب لما جاء في القول قريبا من نفسه [4].

وفي ظل هذا الأمر، نشأت فكرة "عمود الشعر"، باعتبارها نظاما معياريا، هو مجمع الذاكرة، المبني على أساس المألوف المأنوس الموافق للأصول، التي شكلت الفطرة الصافية النقية، التي يهتز لها الجمهور الحاكم على النص، ليجعل الإبداع

---

[1]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص44.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص29.

[3]- مطصفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص100.

[4]- شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، ط1، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص145.

عودا على بدء، وتعبيرا على معنى ثابتا، محددا سلفا، ألفه الجمهور، ونظام جمالي يوطد التواصل بين المبدع والمتلقي، ما جعل نبرة التكرار وزنا، ميز الشعر العربي كله، واختصر صناعة الشعر في تحويل المادة، دون تجديدها. فما على الشاعر إلا أن يكرر التليد ويحوله، وأن يكون وفيا لنسبه الشعري، باحترامه السمت ومحاكاة النمط، ليكون حقيقا في أن يبلغ قوله ما دبر له من تأثير في القلوب، وأسر النفوس التي لا تأنس إلا للمألوف.

إن منحى الجمهور سلطة الحكم والقبول أو الرفض للنصوص المبدعة، جعلت الشعر نصا واحدا، يقال بألسن مختلفة، شريطة أن لا تناقض المألوف، وأن تسير على نظام ثابت قاهر، فصورة الممدوح والمهجو والمرثي والمعشوق معلومة ثابتة، ينبغي لكل خطاب أن يطابقها على أن يحدد التركيب دون إغراب، أو غلو وإلا طرد الشاعر من جمهورية الشعب/الشعر.

إن الذات المبدعة لابد أن تنصهر في الجماعة، وأن تسير على النسق المنتخب الذي مثل الشعر القديم، ذلك الشعر الذي اعتبر نبعا صالحا للعطاء والإلهام، ذلك الشعر الأسطورة الذي لا يضمحل ولا يفنى ولا يبدد، وعليه، فلابد أن يصب في أعماق كل الشعراء لتبتل عروقهم، بما فيه من كمال ونضج وفطرة، حتى يجد العربي خصائص الشعر القديم تسري في الشعر كله، ليغدو كالجسم الواحد المنسجم المتكامل، وبقدر تحقيق هذا الهدف، بقدر المكانة التي يحوزها الشاعر عند القدامى، وعليه فقيمة المبدع لا تكمن في نصه إنما تستمد من تمثله للرصيد الشعري تمثلا خاصا، ووفاءه للسلف من الشعراء الذين مثلوا في توحدهم الإرث الشعري (الأصول). فالشاعر في التراث لا يعيش "أناه" وعواطفه وانفعالاته، بل يقدمها قربانا "لأنا الجماعة"، ويعمل على توحدها وصمودها أمام الآخر.

وغني عن البيان بعد هذا، أن أي خروج عن مظلة الشعر القديم، فيه كسر لعمود الشعر/عمود الذاكرة، وخروج عن الإجماع الشرعي المعترف به. وأي انحراف عن هذا الأصل هو انحراف عن الجماعة، وتهديد لكيانها وبعث لروح الشقاق والتفرقة، لأن هذا الشعر هو الدرع الواقي من خطر الثقافات الوافدة على الإسلام، المهددة لفطرة العربي النقية المقدسة، والحفاظ على صورته الأولى الكاملة

النضج، تمثل صمود العقل العربي وسط الغزوات الثقافية الوافدة. «نظر إلى الشعر لا على أنه ملك للشعراء بل على أنه محاولات جماعية ينهض بها شعب واحد من أجل الحفاظ عليه من الضياع والذبول» [1].

في ظل هذا الفكر نما هاجس البحث عن العلاقات بين القديم والمحدث، بالتقصي والموازنة بين المعاني والتراكيب، ليثبتوا أن المأثور (الأصول)، ذا قدم راسخة في الشعر العربي، ومهما ادعى المحدث الإبداع، فإنه لا يعدو أن يكون حليا.

بهذا مثل الشعر، الذي سلك نهج العرب، عمود الذاكرة، فكان تأصيلا للأصول وحفاظا على نقاء اللغة الشعرية المتميزة عن الآخر المحدث المهجن، المتغني بالنغمة الفردية التي عدت عملا غير محمود، لأنها قوضت فكرة الإرث الجماعي للشعر، حيث ارتبط بأفراد ونزاعات معاكسة لما عهده القدامى. فقد أعيب "أبي تمام"؛ لأنه شديد الاتكاء على نفسه، ولا يسلك مسلك الشعراء قبله، مستقيا من نفسه [2]، حتى غدت لغته ضربا من الاحتمال المجازي، مؤسسا في ذلك علاقة مع الشعر القديم قوامها التجاوز، وهذا في نظر النقاد القدامى يؤدي إلى أضرب من «أخطاء وإخلال وإحالات وأغاليط في المعاني والألفاظ» [3] ما يشق على القارئ الذي لا ينال الغرض إلا بالكد والفكر وطول التأمل وإعمال الظن والحدس. إذ نشط "الآمدي" و"الجرجاني" وأمثالهما من أنصار القديم، إلى إحصاء سرقات "أبي تمام" على الخصوص حين ادعى هذا الشاعر لنفسه وادعى له أنصاره فضل السبق إلى اختراع المعاني وابتداع الأفكار [4].

تأسيسا على ما سبق، رفضت الجماعة المالكة روح الشعر "المحدث"، لأنه لا يتماشى ومنطقها الخاص في الشعر، ورمته بالادعاء، فهو ليس بالإبداع؛ لأن عهد الإبداع قد ولى، إنما هو تلطيف لمعانٍ تنتمي للمأثور، واعتبرت الإبداع شذوذا فرديا خارجا عن إطار الجوهر، الذي حاز العناية، وما زاد عليه، فإنه لا يعدو أن يكون

[1]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 14.

[2]- محمد بن عمران المزرباني، الموشح، ص502.

[3]- الآمدي، الموازنة، ص 134.

[4]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص231.

بهرجا شكليا، قد يلتفت إليه بتعاليق سطحية لكن أن يمعن النظر فيه، أو يقلب فيه الفكر فهذا ما لم يحدث نتيجة لاعتباراتهم السابقة. ناهيك على أن القراءة الشعرية، أصبحت ترقب الإبداع بعين معيارية، فهي قراءة للانحرافات عن طريق المثالية، وكل انحراف عن هذه الرؤية الجماعية للشعر (المأثور)، هو انحراف الفردية المهددة لفكرة النقاء، التي حرصت عليها العقلية العربية في تكتلها.

إن هذا الحضور المكثف لأنا الجماعة والذي تمظهر في قانون معياري "عمود الشعر"، عصف بتجربة المبدع، وأرغمه على أن يقول ما يريد السامع/المالك ما فرض وضعا لغويا وفنيا واحدا. فعمود الشعر أفضل شاهد على الإبداع، وهو عمود الجماعة وأفضل شاهد على إبقاء حقها، ما جعل سمة التكرار مبدأ متصلا بالشعر العربي. «إن التكرار ناتج عن ذاكرة تبحث عن صفائها وقوتها المتجسدة في النموذج، لا على القواعد الكامنة في جنس أدبي مخصوص، فتكون الكتابة بذلك تعقلا لما سبق تعقله، وتمثلا لما سبق تمثله» [1].

إن اعتبار "المحدث" شعر ذو نزعة فردية، لا يحمل ملامح "النقاء" حافظ لحمة الجماعة، أسس مبدأ القطيعة المعرفية. فالشعر المحدث بداية مختلفة، ومخلة للشعر القديم، ولم ينظر إليه على أساس أنه تطوير عن الشعر القديم.

إن الشعر العربي إرث جماعي، هو مبدأ يطرح في الحقيقة قضيتين، شكلت أزمة اعتورت النقد العربي القديم، فعمود الشعر كونه قانونا معياريا يحفظ حقوق الجماعة ويحميها من الاندثار ثقافيا، فإنه بهذا، شكل أزمة على صعيد القراءة، وأعاق فعل الإبداع. فالنقاد القدامى ما استوعبوا حقيقة العلاقة بين الأصول والفروع، وهذا الفهم المأزوم جعلهم يهبون الشعر للجماعة القارئة، التي تهدف للتوحد، وتمظهرت تلك الرغبة في فعل القراءة. والقراءة إذا توافقت، فهي قراءة سطحية لصيقة بالبنى الخارجية لا غير، ذلك التوحد في الفعل القرائي (الشرح)، فرض أزمة إبداع، ما أدى بالقدامى إلى رفض الشعر المحدث كونه شعر تمرد على الذائقة العامة.

---

[1]- شكري المبخوت، جمالية الألفة، ص149.

الموازنـــــــة والإسناد:

لعل فكرة الموازنة التي عرفها النقد العربي القديم، هي منهج استلهم من النص القرآني، فكثيرا ما جاءت سور القرآن الكريم تظم موازنة بين المؤمنين والكفار، وموازنات بين أحوالهم وأعمالهم ومنزلتهم...

إن أول تمظهر لقضية الموازنة في النقد العربي القديم، كان مع كتاب (طبقات الشعراء) لـــ "ابن سلام الجمحي"، حيث كانت طبقاته نتيجة لفعل الموازنة بين الشعراء، وبحسب فحولة الشعراء توضع القصيدة (النص) في طبقتها الخاصة، ومنزلة الشاعر/المسند إليه هي المسؤولة عن المنزلة التي سيحتلها النص/القصيدة من تلك الطبقات، فقيمة النص إذن تستمد من قيمة المسند إليه/الشاعر.

إن منهج الموازنة من هذه الوجهة له، اتصال مباشر بالعقلية الإسلامية، تلك العقلية التي اهتمت بالإسناد؛ حيث اعتمد هذا المنهج في تحقيق النص النبوي الشريف، فكان لا يعتمد النص إلا إذا اعتمدت روايته.

بمعنى أن الرواية (الميتانص) هي التي تكسب النص شرعيته، بل أصبح "الميتانص" (السند) يضاهي النص في العناية والقيمة؛ إذ هو حامل هوية النص ومثبت لشرعيته، وفي كل ذلك تثبيت وحرص على فكرة الأصول ونقائها، (من حيث إن النص المروي هو للنبي الكريم فعلا)، وتأكيدا على براءة النص من أي إحداث أو تغيير.

كانت "الموازنة" مع "الآمدي" بين مدرستين إبداعيتين: مدرسة الطبع، التي مثلت الأصول، ومدرسة الصنعة التي مثلت المستجلب والمحدث؛ حيث «تناول النصوص بدرسها، ويميز بين أساليبها كما فعل الآمدي الذي أصبح النقد بفضله نقدا منهجيا، ولم يعد مجرد خواطر كما كان من قبل» [1].

هكذا صارت الموازنة بدورها نموذجا نقديا جادا، يتحرى الموضوعية بعيدا عن انعطافات الهوى والميولات؛ لأن الرجل قد عامل النصوص دون أسانيدها، لكننا لو تعمقنا وقفات "الآمدي" في موازنته، فإننا سنجده قد أسقط سند النص من حيث قائله؛ إذ إنه ما التفت إلى "البحتري" وإلى "أبي تمام" ورفض اعتبار النص باعتماد

[1]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص49.

قائله، أو تقادم عهده، بل عامل النصوص فقط، «مستندا إلى العرف الذي تواضع عليه الرأي النقدي المتوارث في الغالب... ناظرا إلى لغة أبي تمام في حدود موافقتها لذلك العمود أو مخالفتها...» [1].

إذا كانت الموازنة مع "الآمدي" أسقطت السند الفردي للنص (المبدع)، فإنها اعتمدت سندا آخر، تمثل في ذلك المقياس القديم المختال "عمود الشعر" [2] الذي شكل ذاكرة الإبداع الأصولية، والتي تستمد شرعيتها من بعد سلفي، ليرفع "الآمدي" بهذا السند الجماعي للنص، ليشكل هذا الأخير نهج القراءة ومحاكمة للإبداع، فإذا استند المبدع على "عمود الشعر"، فإنه يكسب قصيدته قوة ووجودا. «فالإسناد بحث عن السند، والسند هو القوة أو الوجود الباطني الاجتماعي، الذي يحمي العربي من العزلة والضياع» [3].

تأسيسا على ما سبق، فإن الموازنة وإن بدت منهجا موضوعيا في مباشرتها للنصوص، فإنها في الحقيقة ظلت مطاردة، بهاجس السند، فإذا اعتمد السند في البدء مع "ابن سلام الجمحي"، لأجل المفاضلة بين الشعراء، فإنه اعتمد مع "الآمدي" في معاملة النصوص، لتوصيف الشعر الذي يسري على خطى الأوائل، وتقويض الشعر المحدث العابث والمدعي. بالتالي ففكرة السند هي المحرك الأساسي في معاملة النصوص/الفردية، فمن ذاكرة النص (المبدع) إلى ذاكرة الجماعة (عمود الشعر)، والحال هذه لحرص النقد القديم على كشف الأصول الثابتة في كل إبداع شعري، والموافق لذلك المأثور نموذج النقاء والكمال. «إن اهتمام النقد العربي بالربط بين المعاني، الربط الذي يساير التعلق بفكرة السند من جهة، والاهتمام بالتقاليد في مفهومها العربي من جهة أخرى...» [4].

وما يجدر قوله، بعد كل هذا، إن الموازنة منهج انبعث من فكرة السند ما يبيح جدلية العلاقة بين النص ومتناصه (القصيدة/المبدع)، وجدلية العلاقة بين الأصول والفروع (القديم والمحدث)، مؤسس في كل ذلك علاقة تقوم على القطيعة، لأن

[1]- رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص88.

[2]- رجاء عيد، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص48.

[3]- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص210.

[4]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص100.

منطلقها قائم على المقارنة وليس على التفاعل. فالشعر المحدث عنصر طارئ منافس ومقاطع للمأثور مخالف للأصول السلفية للشعر العربي.

فالاستناد إلى "عمود الشعر" يحمل دلالات إيحائية مرتبطة بعروبة العربي، وعن عرقه وذاته الأبية الغنية بالشمائل، ما يعطيها صفة العمود في شموخه وأنفته. والعمود بعد ذلك يمثل ذاكرة المكان (البادية)، والزمان (القدم)، والبعد (الأصل السلفي)، والقيمة (الاكتمال والنضج الفني)، والتخلي عنه يكون بمثابة الانكسار أو الشرخ لهذه الذات.

بين القديم والمحدث (الأصول والفروع):

لقد اعتبر القدامى الشعر العربي القديم شعرا معجزا، وينبوعا لا ينفذ للعطاء هو معدن علم العرب. فبالشعر كان العرب يأخذون وإليه يصيّرون. وهو نموذج الكمال والنضج الفني والإبداعي، ناهيك على كونه نموذج النقاء الأعلى.

ولا عجب والحال على ما ذكرنا، أن يشكل النص القديم السمت المحدد لما يجب أن يكون عليه النص، حتى يوسم بالشعرية، فعلى المبدع أن يقوم بعمل مزدوج أثناء إبداع النص الشعري، إذ يمارس الإبداع والتذوق في الوقت نفسه، يكتب النص ويحدد مدى مطابقته للنص الأصلي (القديم)، بهذا يكون النص القديم (الأصل) نموذج المحاكاة. بالتالي لن يكتب للنص المحدث الكمال، مهما علّي وأتقن، لأنه لن يتجاوز كونه نسخة، والنسخة لا تبلغ الأصل أبدا مهما أتقن صنعها.

إن هذا الطرح يؤزم العلاقة بين الشعر القديم والمحدث، هذا الأخير الذي لم يحترم النواميس القديمة؛ إذ خالف العرف، ولم يأت إلا بما لم تألفه العادة والطبع [1]، مدعيا لنفسه ــ في كل ذلك ــ الابتكار والإبداع، وكشف ما لم يتح للقدماء. بهذا المفهوم، يكون الشعر المحدث مقوضا سلطة النص القديم، بضربه لقداسة القديم وتشكيكه في كماله ونضجه.

انطلاقا من هذا الأفق، سعى النقاد القدماء إلى تحديد قواعد القول الشعري، بتفصيل القول في كيفياته وخصائصه وبنيته، ومظاهر الإجادة أو الرداءة فيه، حتى

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص203.

أفضت آراؤهم إلى ما عرف بــ "عمود الشعر"، ليكون المعيار المميز لسنة الكتابة الموافقة لتجربة السابقين، ومن سار على دربهم في تميزهم عمن حاد عن هذا النهج الذي مثل صحة الفكر، والتجأ إلى الشذوذ الفني والفكري، «فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر، المعروف عند العرب ليتميز تليد الصنعة عن الطريف...» [1].

وما "عمود الشعر" من هذه الزاوية إلا مظهرا من مظاهر السعي إلى الإبقاء على سلطة النص الشعري القديم، والحفاظ على مميزاته الخاصة، ودحض كل محاولات الخروج عن النموذج وتقويض سلطة القديم.

ولا نجافي جادة الصواب إذا قلنا، إن "عمود الشعر" تجسيد نظري للقديم الأصولي لغة وشعرا، وهو بحسب هذه النظرة، نموذجا للمعرفة الحقيقية والنهائية، إذ لا يجوز لمن يصدر عن الشعر العربي، أن يتصور إمكان نشوء شعر يمكن أن يتخطى عمود الشعر أو يتجاهله، إن حدث وتجاوز الشاعر ذلك المعيار فسيفوز بالسخط ويتهم بالمروق. «فقد كان عمود الشعر عندهم جزءا يشبه عمود الدين، والحياد عنه بدعة من البدع، أو ضلال يجب أن يتناول بالكراهة التي تبلغ أحيانا حد التحريم، كان يسمى باسم عمود الشعر إقرارا بأن الأدب العربي ناضج في رأي أصحابه، وهو لهذا ذو أصول...» [2].

إن رؤية النقاد القدامى للشعر المحدث، على أنه تجاوز لعمود الشعر، وطعن في الأصول التي حرص عليها الفكر العربي، إذ الشاعر المحدث إنما يأتي بالمعنى المستطرف الذي لم تجر العادة بمثله، ليكون إبداعه دخيل على الشعر العربي ومعناه فاسد كما يقول "الآمدي"، والذائقة العربية كانت تحرص ــ كل الحرص ــ على فكرة النقاء، فيكون المحدث، بهذه الكيفية إنما يصدر عن شعر مهجن، والذي نظر إليه كالوباء الذي يخاف أن يصيب الذهن العربي.

وتأسيسا على ما سبق، رفضت الذائقة العربية الشعر المحدث، لأنه شعر بلا أصول اتخذ البديع والإغراب مسلكا في الإنشاء، على غير ما ألفه الوعي الجمالي

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1951، ص08.

[2]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص12.

العربي المشدود إلى التليد المجمع عليه، المتكئ على مرجعية معرفية واضحة. «فلكل قول مرجع لابد أن يتكئ عليه، ولكل نص مدونة أم لابد أن يحيل عليها» [1].

لما كان الشعر المحدث متجاوزا لفكرة الأصول، التي أسست الجماعة وفازت بمصادقتها، ولأن "عمود الشعر" هو القائم والحامي والمثبت لفكرة الأصول نظريا، فإنه وبلا مماراة، نظاما معياريا مثّل مجمع الذاكرة الجماعية التي محقها الشعر المحدث والجماعة، التي اعتبرها ــ النقد القديم ــ صاحبة الشعر الحقيقية، بالتالي فإن تقويض الشعر المحدث لسلطة النص القديم، إنما تحد من فكرة الأصول الثابتة، وتسقط لواء الجماعة التي تعتبر نفسها صاحبة الحق، في أن ترث الشعر، ليتحرر بذلك النص من سلطة العماء القديم، الذي يعتبر كل قول لا يطابق المثال مارق، وترفع لواء الفردية التي تنتصر لفرديتها دون غيرها، في مقابل الجماعية، ومن هنا نفهم لماذا قال "ابن عربي" واصفا شعر "أبي تمام" «إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطلا» [2]. وما قاله "الآمدي" من مثل «شعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة». زل عن النهج والسنن المألوفة و"عدل عن الحجة" "يخرج إلى المحال"، وأنه «شديد الاتكاء على نفسه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، إنما استقى من نفسه» [3]. "فأبو تمام" مارق على النظام؛ لأنه ابتدع لشعره نهجا جديدا خاصا به.

هذا ما يبرر الاصطلاح الذي وسم به النقد القديم، الحركة الشعرية التي برزت في العصر العباسي، مخالفة لما ألفه العرب "المحدث". فالمحدث خروج عن الجماعة والسنة، وقد أثر عن الرسول الكريم ــ صلى الله عليه وسلم ــ قوله: «كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار»، والإحداث بدعة، وخلاف أمر الشارع ودليله. والمبتدع قد يكون مبتدعا ببدعة تتضمن الكفر، كأن يعتقد ما يستلزم الكفر [4].

---

[1]- شكري المبخوت، جمالية الألفة، ص144.

[2]- أبو بكر محمد بن يحي الصولي، أخبار أبي تمام، تح: محمود خليل عساكر وآخرون، ط1،المكتب التجاري، بيروت، ص244.

[3]- المزرباني، الموشح، ص523.

[4]- ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص145/143.

وعليه، فالمحدث دينيا كالمحدث شعريا، كلاهما خلاف للأصول، وخروج عن الجماعة، وإعلاء للفردية، وإشعال لنار الفتنة، الأول بضرب وحدة الجماعة، ذات الأصول الواضحة، وإعلاء روح الشقاق والتفرقة، والثاني ببلبلة ذائقة النقاد، وضرب فكرة النقاء التي اشتمل عليها عمود الشعر الممثل للإجماع.

لقد كانت فكرة عمود الشعر، ترجمة لما تضمنته العقلية العربية القديمة في نزوعها للقديم ونفورها من كل مبتدع محدث، هذا الارتباط لا يفترق كثيرا في جوهره عن ارتباط العربي بقبيلته وعروبته وعصبه القريب والبعيد. «مفهوم العصبية لم يكن بعيدا عن أذهان الناس حينما كانوا يمحصون مسألة الروابط بين المعاني، عصبية العربي المشبع بالعروبة، تجعله يبتهج حينما تذكر محامد الآباء والأجداد، وحينما يرى المعنى منسوبا من الابن إلى الأب إلى الجد» [1]. إنه هاجس النقاء الذي يسكن العقل العربي نقاء اللغة ونقاء الأصول التي منحت السلطة للنص الغائب (القديم)، الذي يتطلب قدرا عاليا من بكارة اللغة: من جزالة اللفظ وشرف المعنى... وكل ما يكسب القصيدة مستوى رفيع لغويا وفنيا، وكلما طابقت المعيار كلما اقتربت من المثالية المنشودة، وحافظت على النقاء المقدس المجسد في النص القديم، علها تفوز بقدر من النبل والصفاء.

وهكذا، يؤسس النقد العربي القديم مبدأ "المشاكلة" على حد اصطلاح "محمد عبد الله الغذامي"، حيث تم التركيز على النص النموذج المحقق في الماضي والمكتمل لفظيا ودلاليا ونحويا وتصويريا، ما ألزم المحدثين من الشعراء، أن يربطوا عملهم الإبداعي بهذا النموذج المحتذى، لتنشأ جراء هذا، علاقة بين الأصل والمحدث، تقوم أساسا على مبدأ التبعية والمشابهة، عن طريق تشريع تقعيدي، «كان بمثابة الرابط الوهمي الذي جرى على ضوئه، إسقاط بنية نظرية مجردة على بنية منجزة في الإبداع الفردي» [2]. وهم إذ يفعلون ذلك، إنما بهدف تقويض هذا المحدث وسلبه أي مزية، فالفضل كل الفضل، هو من نصيب السابق على حساب اللاحق

---

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص101.

[2]- توفيق قريرة، التعامل مع بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، ع02، مج 32، الكويت، أكتوبر/ سبتمبر 2003، ص186.

مهما أبدع. أمام هذا الطرح، يقف الناقد القديم، مستندا على نظرية "عمود الشعر" التي وجهت الإبداع، كما وجهت فعل القراءة، لتكون مرجعية يراقب الناقد ـ بالاتكاء عليها ـ اختراقية النص المحدث، وانحرافه عن جادة الصواب، وصحة العقل وكشف زيف هذا الشعر المدعي، بإثبات أن ما يدعيه من إبداع لا يعدو أن يكون إخفاء لأصول أفكاره، التي لا تخرج في أصلها عن الشعر القديم، والتي حاول المحدثون أن يقدموها في شكل مختلف، فالمتقدم مهما بلغت به الإجادة، فإنما ينظر إليه على أنه نوع من حذق الصنعة، ينتج به الشاعر شيئا سبق إليه، بالقلب أو الإغراب أو الإضافة...

وهذا الأمر إن دل على شيء، فإنما يدل على أن سنة القراءة، التي أسسها "عمود الشعر"، قامت على تراكم النصوص تراكما لا سبيل إلى التطور فيه، وأسس قراءة عمادها التماثل والتشابه، ما يعني أن الخطاب النقدي القديم، لم يتمكن من احتواء السنة الشعرية الجديدة، التي اعتبرها غريبة عن الأصول المتمثلة في الشعر القديم، وما تهمة السرقة الملحقة بإبداع المحدثين، إلا دليل على عجزه عن تفسير الظاهرة الإبداعية، ناهيك على أن "عمود الشعر" باعتباره نظرية في شعرية النص القديم، تم وضعها بعدما طال التفكير في النص ذاته، الذي قوّم وقيّم من خلال هذه النظرية (شعرية النص)، النص المحدث لحظة إنتاجه وتداخله بالنص الأصل، ولم يتم التفكير في شعرية النص المحدث ذاته، أمام هذا الواقع، يقف البحث متسائلا: عن إشكالية العلاقة بين القديم والمحدث التي عرفها النقد العربي القديم، هل كانت أزمة إبداع أم أزمة قراءة ؟

السرقات عند القدماء:

لقد اهتم العرب القدامى بالتفاعل النصي تحت مسميات عديدة، ولعل المصطلح الأكثر بروزا وشيوعا هو مصطلح 'السرقات'، إذ ارتبط مفهومها العام بالجانب المادي للأشياء المحسوسة التي تمتلك، ثم اصطبغت السرقات مدلولا آخر يختص بالمحتويات؛ حيث أصبحت الأفكار الإنسانية موضعا للسطو تماما، كالأمور المادية، ولفظة السرقة في الأدب تجمع معان كثيرة بعضها يتصل بالسرقة وبعضها

الآخر لا يمت إليها بصلة، على أنها مع ذلك لفظة عامة تشمل أنواع التقليد التضمين والاقتباس والتجويد [1].

إن نظرة متأنية في التراث الشعري القديم تقيم برهانا على أن الشعراء، قد أحسوا بأنهم قد سبقوا إلى كل المعاني، وأنهم يكررون موضوعات بعينها، حتى كاد أن يكون معجمهم الفني واحدا، وردد هذه الحقيقة "عنترة بن شداد" حيث قال في مستهل معلقته:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ   أَمْ هَلْ عَرِفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ [2]

ويؤكد "كعب بن زهير" أن القدماء ما تركوا مجالا إلا سبقوه إليه:

َما أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّ رَجِيعًا   ومُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا [3]

التفت الشعراء إلى فناء القول، ونجدهم في غير قصيدة يصدّرون به قصائدهم، ويحتل منها المقدمة، ليرتبط فناء القول (المعاني) بفناء وانعدام الحياة. بهذا ارتبط سؤال المصير (الفناء)، بالظاهرة اللغوية (انعدام المعاني) ليتشاوج سؤال الفكر باللغة. لأن كل اهتمام فكري ينعكس في اللغة، وكل اهتمام باللغة إنما هو اهتمام بمسيرة الفكر [4].

تناقل النقاد والبلاغيون هذا الإحساس ــ فناء القول ــ من المبدعين، وحاولوا أن يجدوا لها حلا بعدما آمنوا بهذا المبدأ؛ إذ يروي "ابن رشيق" في العمدة قول الإمام "علي بن أبي طالب" ــ كرم الله وجهه ــ: «لولا أن الكلام يعاد لنفذ» [5]. وقد سئل "أبو عمرو بن العلاء": أرأيت الشاعرين يتفقان في المعاني ويتواردان في اللفظ دون أن يتم لهما اللقاء؟ فقال: «الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر» [6]. بل

---

[1]– محمد هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت، 1975، ص13.

[2]– الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ص137.

[3]– كعب بن زهير، الديوان، قرأه وقدم له: محمد يوسف نجم، ط1، دار صادر، بيروت، 1995، ص31.

[4]– مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص197.

[5]– ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: مفيد محمد قميحة، ج1، ط1، دار الكتاب العلمية، بيروت، 1993، ص70.

[6]– الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن، الرسالة الموضحة في ذكر سرا أبي تمام وساقط شعره، تح: محمد يوسف نجم، بيروت، 1965، ص163.

إنه من النقاد من اعتبر القضية مسلمة، ولأنها كذلك، ما عدها من كبير المساوئ، إذ نجد "الحاتمي" في رسالته الموضحة وفي معرض رده على من نعى على "المتنبي" سرقاته، «فما يدريك أنى اعتمدته، وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض، وآخذ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة، والمتأخر تارة أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة... وبعد، فمن الذي تعرى من الاشتباه وتفرد بالاختراع والابتداع، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا، إلا وقد احتذى واقتدى واجتذب واجتلب» [1].

هذه النصوص وغيرها، إن دلت على شيء، فإنما تدل على أن النقاد والشعراء القدامى، قد تنبهوا إلى ظاهرة "التداخل النصي"، حيث يستعيد الشاعر نصوص سابقيه بشكل أو بآخر، وتقليد اللاحق للسابق أمر لا فكاك منه. والشاعر لا يشكل نصه من فراغ، إنما يمارس عمله الإبداعي مستعينا بما اختزنه من كم ثقافي، تم له وذلك بهضمه لإبداع سابقيه «ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة» [2].

لذلك كان أهل صناعة الشعر، لا يرون خيرا في شاعر لا يروي لغيره، وكانوا يمرسون المبتدئ على حفظ الكثير من عيون الشعر، ثم نسيان ما حفظ، لتقوى بذلك ملكته وينطلق أداؤه من مخزونه الثقافي، وليتم له الأخذ من نصوص سابقيه بكيفية فنية تؤهله لأن يستعير منها، ويعطي أخيرا شيئا من عندياته للاحقين من المبدعين، وهذا التصور كان أساس الإبداع في الخطاب النقدي القديم.

وهكذا دار نقاش طويل بين النقاد والبلاغيين حول انفتاح النص الأدبي على غيره من النصوص، خاصة في ظل ذلك الصراع الذي احتدم بين الشعر القديم والشعر المحدث، ليلخص موضوع "السرقات الأدبية" كونه نوع من البديع الشكلي، الذي يحسّن به القول القديم، وأصبح بحثا من مباحث البلاغة العربية؛ حيث «ألحق بعلومها الثلاثة، وجعلوه خاتمة لمباحث الفن الثالث (فن البديع)، وذيلوا كتبهم بهذا الموضوع (السرقات الشعرية)، على الرغم من اعترافهم أن معنى السرقات لا يرجع

[1]- نفسه، ص163.

[2]- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية لونجمان، 1995، ص136.

إلى ما تشترك فيه الفنون الثلاثة... حتى يكون البحث في (السرقات) خاتمة لمجموع في كتبهم من مباحث البلاغة» [1].

السرقات عند البلاغيين:

إن من الصعب بما كان الفصل بين البلاغة والنقد العربي القديم، لأنهما يمارسان نشاطا مشتركا هو تحليل النص الأدبي والحكم عليه، غير أن البلاغة العربية كانت الحد الفاصل بين النقد في طوره الانطباعي، والنقد المنهجي. وما البلاغي إلا ذلك القارئ القادر على التمييز بين جيد الكلام ورديئه، ومطبوعه ومصنوعه... على خلاف طريق الجاهليين في التمييز بين الشعراء. وعليه، فإنه من الصعب تفهم حركة النقد العربي بمعزل عن جهود البلاغيين، إذ على أركانها وأصولها قام واستوى. وما النقد القديم إلا محاولة لتفسير ذلك الحدث البلاغي المتمثل في القرآن الكريم.

وعليه، فالبلاغة العربية ظاهرة إسلامية، حيث غدا البحث عن إعجاز القرآن الكريم والسعي إلى كشف أسراره، منبعا لها يقول "أمين الخولي": «كانت الدعوة الإسلامية عملا بلاغيا قويا، أو شطرا واضحا من هذا العمل، إذ اعتمدت على حكم نقدي، وقامت على رأي في الفن القولي، تنتهي به إلى هذا الصنف من الكلام العربي (القرآن) مثالا لا يحتذى وغاية لا تنال، فضلته وهو من صنف كلامهم على سائر ما عندهم وجاهرتهم بما جاهرتهم به، من عجزهم المطبق على أن يأتوا بمثله ولو ظاهرتهم الجن وآزرهم أهل عبقر، ممن نحلوهم كل فاخر باهر» [2]. فالغاية الكلامية من البلاغة دراسة إعجاز القرآن، وإغفالها يؤدي إلى عدم وقوع العلم بإعجاز القرآن على وجه تعليلي استدلالي، هذا ما جعل معرفة البلاغة أمرا بيانيا كلاميا، يقرر حجة الله في العقول، ومن هنا اشتغل علماء الكلام بأبحاث البلاغة، حول مهمة علماء الكلام من المهمة الدينية إلى المهمة اللغوية، فقد اضطرهم مهمة

[1]– بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص05.

[2]– أمين الخولي، مناهج في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط1، دار المعرفة، 1961، ص 98.

إثبات إعجاز القرآن أن يستنبطوا مظاهر هذا الإعجاز، ومن هنا خدموا البلاغة العربية/البيان.

وعليه، يقرر البحث أن البلاغة العربية قد انبعثت من عباءة الصراع بين المعتقدات، فالبلاغة هي فن الاستمالة، قد تستميل إلى القول الحقيقي الصادق، وقد تنفر منه، وقد تستميل إلى ما هو خلاب مستحب، كما قد لا يكون صادقا.

قد اعتبر القدامى القصيدة الجاهلية أصل، يحتاج إلى إثبات مسوغات اتباعه، فانصبت الجهود لإيجاد نظرية للشعر تشمل مقوماته، فوضعت لذلك قواعد وأصول، تستخدم بمثابة وصايا لإيجاد التعبير الجيد، وما تلك القواعد والأصول إلا خصائص لغة فنية عائدة إلى مرحلة تاريخية مثلت الكمال والنضج.

أثمرت تلك الجهود بإصدار "المرزوقي" لنظرية "عمود الشعر"، التي ليست البلاغة الشعرية إلا التزاما به، بل إن مفهوم البلاغة عند الكثير من النقاد ظاهر القرابة بعناصر عمود الشعر، التي لم يفصل فيها القول "الآمدي". «الشعر أجوده بليغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى، وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهدر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية» [1]. وتلك هي طريقة العرب التي لم يفصل فيها "الآمدي" ليأتي بعده "القاضي الجرجاني" ليعين أمورا، أكثرها بلاغي ينهض عليها عمود الشعر. ثم بنى "المرزوقي" على بناء "القاضي الجرجاني"، وأدخل فيما أدخله عنصر الاستعارة التي رأي "الجرجاني" أن العرب ما كانت لتأبه بها وبأمور البديع. فالعرب «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر "نظام القريض"» [2]. ففي الشعر القديم يأتي التجنيس، والمطابقة والبديع والاستعارة عن طبع وفطرة في الإحساس باللغة، ولا ينبعث بدافع التصنع أو القصد.

فإذا كان أجود الشعر أبلغه عند "الآمدي" وعمود الشعر عند "القاضي الجرجاني" و"المرزوقي" مقياس للمفاضلة بين الشعراء، فعمود الشعر ـــ استنتاجا ـــ مقياس بلاغي.

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص392.

[2]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وعلي بجاوي، دار القلم، بيروت، ص33-34.

لا نجافي الصواب إذا قلنا، إن البلاغة العربية قامت على فكرة الأصول (النص القرآني/النص الشعري)، حيث صاغت، على أساس منها، قوانين وقواعد تسلطها على كل نص آت، فما وافق تلك القواعد وافق صحة العقل، وما خالفها فقد خالف جادة الحق والصحة.

عمود الشعر عندهم مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة، وما هذه المقاييس إلا تجسيدا للصورة العارية المستقرة المعلومة الحدود، التي غدت من منظور بلاغي أصل متفق عليه، وما زاد عليها فهو تنميق وتحسين لا غير. «الصورة العارية هامة لأنها هي المأثور أو الإجماع القديم أو منطق العقول» [1]. الصورة العارية هي لغة الشعر المنطقية المتفق عليها، للمعنى اتجاه ثابت معلوم، يأتي بعد ذلك الشاعر، فلا يستطيع إلا التنميق، فيقيس كلامه على أصل ثابت قياسا صحيحا، وبهذا يكون مجمل إبداعه تحسين لأصل ثابت، ويكون ذلك التحسين شيئا عرضيا ليس من صميم الكلام، ما يعني التكلف الذي يفقد تلك المحسنات دورها وفاعليتها، وربما جعلها مقبحات، وهذا ما حدث في كثير من النصوص القديمة التي شغف فيها أصحابها بالبديع بدءا بـــ"ردئ مسلم بن الوليد" و"أبي تمام".

غني عن البيان بعد هذا، أن أصالة المعنى المشترك أو أصالة المتقدم من الشعراء، أمر متفق عليه بين القدامى عامة، واللغة في مجال الشعر ــ عند البلاغيين ــ عناصر إضافية يراد بها قدر من الإبهام أو التزويق أو الإعلاء، فإذا ما بحث البلاغي عما ميز المتقدم عن المتأخر، فإنما ينظر إلى شعره على أنه عمل لا يخرج عن نطاق الصنعة التي يستبيح بها الشاعر شيئا سبق إليه بالإغراق فيه، أو تحويله إلى غير جهة، أو قلبه أو الإضافة إليه أو النقص منه، على أن تظل هذه الأشياء مجرد مبالغات وزوائد تلحق المعنى الأصلي. «كان البيان العربي يسبح بحمد المبالغة، وكان يسبح مع الأسف بحمد مستوى أصلي افتراضي وهمي، وكان يبحث عن الحقيقة في خارج النص الأدبي، فلم يكن النص الأدبي عنده حقيقة قائمة

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص57.

بذاتها لها عراقتها وجذورها الثابتة، وفروعها العالية، ومغزى هذا أن شاعرية اللغة عنصر طارئ عليه في البيان العربي ولكل طارئ أصل يعود إليه» [1].

إن البلاغة العربية لا تدرس الظاهرة الأدبية في نصيتها دراسة منهجية، تتيح استخلاص خصائصها، إنما تدرسها وفق قواعد وأصول ومعايير أعدت مسبقا ما أبعدها عن رحاب الفنية، وجعلها أكثر ارتباطا بقيود القاعدة حيث استهجنت تلك الزيادات واعتبرتها لا تمت بصلة إلى الأفكار، فهي تكلف أو نوع من التحسين أو طلاء يضاف إلى الشعر القديم، أو خروج عنه في بعض الأحيان ذلك الطلاء الذي اصطلحوا عليه أحيانا بـــ'البديع' أو 'الغرابة' أو 'الاستطراف'. على اعتبار أن الشعر المحدث كالتحسين للشعر القديم والشعر، العباسي زينة للشعر الأموي والجاهلي [2]...

من هذه الشرفة، كانت البلاغة العربية تبصر الشعر المحدث، الذي لم يكن أكثر من تزيين لحق لغة الشعر، تلك اللغة التي انبثقت بفعل تجربة أدبية، أتاحتها مرحلة تاريخية معينة، بهذا أصبحت البلاغة العربية خادمة للعرف والنهج التقليدي السائد، فكانت بهذا أسيرة نظام خاص.

هذه النظرة التي ميزت البلاغة، تؤكد الزعم القائل إن الأصول التي قام عليها البيان العربي أصول خالية من الزينة، وما جاء فيها من بديع ــ كما أشار "ابن المعتز"ــ كان ناتجا عن طبع وفطرة، في حين أن المحدثين قد بالغوا فيه، وباعدوا في العلاقات بين أطرافه، حتى وصلوا إلى المحال والإغراب، لنخلص أن نظرة البلاغة إلى القديم والمحدث تقوم على فروق كمية؛ فالقديم قد عرف البديع، لكنه جاء عفو الخاطر، إذ حاز البديع بمركز الثقل في المعركة بين القديم والمحدث، والمبالغة مروق عن عمود الشعر، ونقض لمفهوم المعنى المصيب الواضح، الذي يشق على القارئ عملية الفهم والتواصل والتي تعد هدف البلاغة الأسمى.

لأن عناصر اللغة تقريبا في مجال الشعر، اعتبرتها البلاغة عناصر إضافية، يراد بها التزويق والإعلاء دون مبرر مشروع، غير كونها صورة من الكمال الظاهري، من ثم كان ذلك البديع لا يستحق العناء والتبصر في مضامينه. «كان لفظ

[1]- مصطفى ناصف، حوار مع الزملاء، المقدرة اللغوية، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص81.

[2]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص46.

البديع في نفسه يغري من بعض الوجوه بترك التمحيص والاستقصاء» [1]. على اعتبار أن هذا التكلف لا علاقة له بالأفكار، وأن ما يسببه من غرابة، إنما هي غرابة مظهر، وليست غرابة جوهر.

فالشاعر المحدث متهم بالغلو، وشعره دائما في قفص الاتهام، حين يوازن شعره بالحقيقة (الصورة العارية)، التي شكلت الأصول، والتي لا يستطيع الشاعر في أحسن الحالات أكثر من تجميلها وإبرازها في هيئة مقنعة أو خلابة.

وهكذا، تأسيسا على ما تقدم، يمكن القول بأن البلاغة اعتبرت اللغة قائمة على أصول، والبيان العربي قام على تجميل تلك الأصول، بهذا أحلت قطيعة معرفية بين أطوار الشعر العربي. وبإعلائها للقاعدة، تعصبت لفكرة الثبات في نظرتها للغة. «وأخذت البلاغة بوصفها آخر الأمر بمبدأ الخوف من التطور والثقافة» [2]. نتيجة لهذا، وصف الشعر المحدث بأنه يأخذ في معان غريبة عجيبة، ما يعني أن البلاغة وقفت موقف الاندهاش والتردد أمامه، واعتبرت هذا التطور غريبا بالقياس إلى الماضي، وما القول بالغريب إلا إعلان عن توزع نفسي بين الثبات والتطور، فالغريب هو ما لم تألفه الذائقة، المهجن المطموس الأصول، هذا الغريب الذي بالغ فيه المحدثون، حتى نعت شعرهم بالطرافة واللطف والعجب، كلها تناقض مبادئ عمود الشعر الذي ينزع إلى البساطة والألفة والتواضع.

هناك نقطة يجب توضيحها قبل مواصلة رحلة البحث، ويتعلق الأمر باللغة في الشعر العربي، ونظرة القدامى لها، فعلى اعتبار أن اللغة العربية أصل، واللغة الشعرية زيادات ومبالغات لذلك الأصل، فمثل هذا الكلام بالغ الخطورة، لأنه يعني أن لكل تعبير شعري حقيقة غير شعرية، واللغة الشعرية تنافي الحقيقة، فهي مبالغة، كما اصطلح عليها، وهذه المبالغة اختصت بالشكل دون الجوهر، لتكون فكرة الزيادة أو المبالغة إقرارا بالغا بالعجز عن فهم نظرية المعنى، فمن هذا المنظور كانت

[1]– مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ص389.

[2]– مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص46.

«فكرة المعنى نفسها لم تكن واضحة في الأذهان... كانت فكرة المعنى أبعد ما يكون عن نمو الكائن الحي وتعامله مع مشكلاته تعاملا ينبض بالتوتر...» [1].

بناء على النظرة السابقة، التي اعتبرت اللغة الشاعرة لا تعدو أن تكون حاشية مزركشة، على أصول بمعزل عن الشاعرية. واللغة غير الشاعرة (الأصل)، قدر معلوم بين الجميع، وما اللغة الشاعرة إلا قلب وتمويه واستمالة وإخفاء لذلك الأصل، بالتالي فاللغة الشاعرة إذا ما وافقت عمود الشعر والذائقة البلاغية، تكون سرقة مقبولة، وإذا ما غالت فيها، فإنها تحوز السخط والرفض، لذلك اشترطوا في الاستعارة مثلا، التناسب والوضوح والقرب، لتتمكن من إخراج المعنى القديم في وصف جديد. «فالاستعارة لا تزيد على تجربة قديمة المادة جـديدة الإخراج، وهذا التعقيب المسرف للسرقة، غشي النقاد عن خصائص استعارات المحدثين ونبوغهم أحيانا» [2].

قد أعيب شعر المحدثين لما يحمله من مضامين فكرية ومعرفية جاد بها العصر، فاتهموا بطلب المعاني البعيدة الفلسفية المستغلقة، ورأوا في هذا مساسا بعبقرية اللغة القديمة، ولم يعتبروا أن في هذا الأمر تطور، بل اعتبروه إسرافا يذهب بنقاء اللغة. والنظرة التي وجهت إلى اللغة كانت نظرة بلاغية أكثر منها ثقافية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على كراهة اللغة الخاضعة للثقافة، هذه الخصيصة قد ميزت لغة المحدثين، وما تكريس أصول البلاغة إلا إكبارا لمبدأ النقاء. «فالبلاغة في بعض جوانبها تفضيل للنظام، على حرية المعبر، وتلقائية البلاغة هي صناعة التقاليد، التي تقوم عليها اللغة، وخطرها هو إعلاء هذه التقاليد، حتى تنافس أو تعارض حيوية اللغة وتدفقها المستمر» [3].

ذلك أن الثقافة قد نظر إليها بعين التوجس والحذر؛ لأنها قد اختلطت بالدعاية ضد العرب والإسلام، مشحونة بملامح الآخر المحملة بأغراض شعوبية غير بريئة. فكانت البلاغة بوصفها نمطا من التقاليد، ترفض هذه الثقافة، وتمج التطور المتجلي

[1]- مصطفى ناصف، حوار مع الزملاء، ص76.

[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص10.

[3]- مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص44.

في الشعر المحدث، الذي حاولت كبحه، ولم تنظر إلى التطور أو التغيير في الأنماط الأسلوبية، على أنه تغير أساسي في بنية العقل، وتطور ونمو للأفكار، فنتج عن هذا إبعادها عن الدرس البلاغي واللغوي، ما جعل الكل يخضع لفكرة الدلالة الوضعية (الصورة العارية)، واعتبرت الأفكار بأنها لا تنتمي إلى مجال اللغة. «كان نمو الأفكار منظورا إليه على أنه بحث ذو طابع فلسفي، ينتمي إلى ميادين مختلفة، ولكن هذه الميادين ليست عندهم ذات أصل لغوي، وأصبح البحث عن الأفكار منظور إليه، هذه النظرة الغريبة المجافية للاهتمام بما يسمى نسق اللغة أو تركيبها» [1].

لم تعن البلاغة بتتبع الأفكار، في المقابل ركزت على شكلية التعبير، ونشأت ــ كما سبق وأشرنا ــ على حاشية الصراع بين البلاغة والثقافة، تقسيمات لعصور الإبداع بين قديم ومحدث. أما القديم فهو الأصول النقية، وأما المحدث فهو فروع تنتمي للأصول، ولا تنفصل عنها بل هي تكرار مهما علت. وانطلاقا من هذا المبدأ، ضل محبو الشعر الطريق نحو الشعر، لتغدو البلاغة حجرا على الأفكار وقيدا متينا عليها.

إذن وعلى أساس من هذه الشرفة، فالعلاقة بين القديم والمحدث، هي علاقة جدل؛ فالشعر القديم يختلف على المحدث في طبيعته وشكله، بل إن هذا المحدث ما قام إلا لتقويض ذلك القديم، والجدل قرين الاعتراف بالخلاف، من ثم كان الشعر في البلاغة خاضعا لا سيدا. «فقد كان من الضروري أن يشيد مبدأ المفاضلة أو نوع من التعصب أو رفض أي شعر لا يرضي المخاطب الذي يتصور نفسه سيدا على الشعر والشاعر، وأهم كتابين في نقد الشعر كتبا حول المفاضلة، أحدهما كتب حول الخصومة بين المناصرين لشعر أبي تمام والمناصرين لشعر البحتري، ويبدو في هذا الكتاب الجدل بين العقلية الخاصة وميل الجماهير من الشعراء، وتبدو العقلية الخاصة أقل من أن تسيطر على مباحث الشعر...» [2].

فالجدل البلاغي طغى على الذائقة وعمى بصيرة النقاد والبلغاء، الذين آمنوا بمبدأ المفاضلة. فالشعر المحدث إنما اتكأ على أصول قديمة، وعابثها بمحسنات لا

[1]- المصدر السابق، ص57.

[2]- مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ص397.

غير، وقد أدت فكرة تعقب المعاني والمفاضلة بينها إلى خلق جدل بين القديم والمحدث بدل الحوار، والتركيز على العناصر الثابت بدل التطور، ما أدى إلى اعتبار البديع سطح بلا عمق، وقطيعة معرفية مع القديم، ليبقى لفظ البديع ذاته دليلا على قدر من الرفض، الذي يحول دون تعمق التطور، ولو أنهم انطلقوا من هذا المبدأ (مبدأ التطور) وأوّلوا القرائن البديعية، وتتبعوا فكرة النمو (نمو الأفكار)، بدل مقاطعتها واعتبارها ثابتة، هذه العلاقة لن تقوم إلا بتقليمهم أظافر هذا التضاد بين القديم والمحدث، الذي أسست له البلاغة والنقد القديم وبنت له صرحا، ذهب بالشعر القديم والمحدث معا، وعماد عملهم هذا الموازنة والمفاضلة وتتبع المعاني الأصيلة المأخوذة، حيث يحكم نص (النص القديم) نصا آخر (النص المحدث)، ولم تقتصر موازناتهم على التفطن إلى نقاط الاتفاق بين النصين، بل تجاوزتها إلى استخراج صورة النص المنشود (النص الأصل) من النص المحقق (النص المحدث)، على أساس من استحضار صورة النص الكامل في النص المنجز.

نحو وعي جديد بالتقاليد:

لقد حاز الشعر العربي القديم بالأولية الزمنية والنضج الفني فاعتبر ــ استنادا بذلك ــ مقياسا لصحة الفكر، وأصلا كاملا ثابتا لكل آت. من هذا المنطلق عامل القدامى الشعر الآتي عبر العصور الأدبية، فرمق الشعر المحدث بعين المقارنة والموازنة، وظل النقد العربي حبيس هذه النظرة التقديسية للتراث الشعري وهذا ما يؤكده الدكتور "شكري عياد" في مذاهبه الأدبية والنقدية، إذ انتقل النقد العربي القديم بين طورين لم يتجاوزهما قط. ففي بدايته مع "ابن سلام الجمحي"، كان يهدف إلى تمييز أساليب الشعراء المتقدمين لتبين الشعر الصحيح من المنتحل، وعندما بدأ النقد يعنى بظاهرة الشعر المحدث، انتقل إلى طوره الثاني، حيث تمركز محوره حول بيان الجودة والرداءة أو الصحة والخطأ والموازنة بين أداء الشعراء المختلفين للمعنى الواحد (السرقات الشعرية)[1] ، وهم إذ يفعلون ذلك، فإنهم كانوا يصدرون عن

[1]– شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1993، ص204.

هاجس الأصل/ النموذج، هذه الفكرة البؤرة التي انبعثت من عباءتها قضية الإسناد والموازنة، والتي كانت في البدء إسناد إلى القدامة (الشاعر/القصيدة) ثم مع الموازنة أصبحت تعتمد على إسناد العمودية، ما أدى إلى إعطاء الجماعة/الجمهور الحق في التحكم في فعل الإبداع والقراءة ما أدى إلى عدم وعي للعلاقة بين الشعر المحدث والشعر القديم، والتي شاءها القدامى علاقة تقوم على مبدأ المشابهة، والقراءة الموجهة لهذا الشعر، تكون قراءة معيارية تجس مدى احترام الشعر المحدث لقواعد الأصول، بحيث يكون كل خرق فيها علامة ضعف.

إن هذه التقاليد كانت في عرف القدامى صلاة وترتيل للمأثور (الأصول)، نقل وإتباع أعمى لنهج القدامى من الشعراء. وقد ورد في تعريف التقاليد أنها «قبول قول الغير بلا دليل... ولا استدلال» [1]، أو «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقدا للحقيقة فيه، من غير نظر وتأمل في الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه » [2]. فالتقاليد لفظ يشير إلى أمرين: أصل ومحاكاة لهذا الأصل، مع اعتقاد مطلق بأن اليقين تمثل في هذا المقلد، بل هو اتباع لاشعوري، وتسليم دون دليل... ما رسخ مبدأ التشابه، وعلى أساس هذا المبدأ، عقد قران الشعر العربي القديم والمحدث، ما جعل المفارقة الإتباعية لافتة، فاقتنعنا جميعا ـــ انطلاقا من هذا المبدأ ـــ أن الشعر العربي كله استحال إلى ضروب متنوعة من التكرار، وآل الشعر العربي على حد قول الدكتور "ناصف"، ضروبا متقنة وغير متقنة من السرق، هذا الوعي المأزوم لفكرة التقاليد، وضع كلا من المبدعين والنقاد على قدم المساواة في مأزق. «فإذا ما وافق الشاعر المحدث، بعد ذلك شاعرا متقدما في معنى أو أسلوب ربما رمي بهذه اللفظة البشعة لفظة سارق» [3].

من أجل وعي جديد بالتقاليد، ومن أجل تأسيس بديل لعلاقة القديم والمحدث، يقدم الدكتور "ناصف" مفهوما أوسع لها؛ فالتقاليد أكبر من أن تكون مجرد اجترار غير واع، أو رؤية صماء لذلك الماضي المنتهي والمقدس. فمثل هذا الفهم يؤزم

[1]– السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، ص75.

[2]– أبو البقاء الكوفي، الكليات، دمشق، 1982، ص90.

[3]– مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص229.

الشعر ويوثن العناصر الثابتة، ويعيق حركية الإبداع بإلغاء كل معاني التطور، ليختصر تطور الأدب العربي في حدود لفظة "السرقة".

أمام هذا الواقع، يدعو الدكتور "ناصف" إلى إعادة التملك المعرفي لأصولنا الثقافية بعامة، ولأصولنا الشعرية بخاصة، لأن الفهم المغلوط للتقاليد (الأصول)، جعلنا أمة تقدس صنما يعيش بداخلنا. «إننا أمة تملك الشهوة للأصل، ولكن شهوتنا مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفي والعاطفي. ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل، ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعي والفكري» [1].

إن شهوة الأصل قد سكنت عقل الناقد العربي القديم، وجعلته يخاصم تطور الشعر ويرفض الشعر المحدث بدعوى أنه قد مثل قطيعة مع الأصول الشعرية العربية، فلخص إبداع المحدثين بأنهم جددوا في الصياغة وليس في المعاني، فالمعاني قديمة ملقاة في الطريق، كما قال "الجاحظ"، واعتنق هذا الاعتقاد كل النقاد من بعده. فالمحدثون قد ألبسوا القديم جديدا وشيا جديدا، وأفرطوا في استخدام البديع، وقد أساءوا بذلك للأصل القديم (طرائق العرب في الشعر، والنماذج الواردة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف).

وعليه، فالعلاقة المؤسسة بين الشعر القديم والمحدث، قامت على أساس فهم مبلبل للتقاليد، بحيث اختلط الأصل مع التقاليد وأصبح أي انحراف عن المعيار (التقاليد) يعتبر دعوة لتجاوز الأصل. مثل هذا الفهم، جعل التركيز ينصب حول عناصر الاختلاف، وأقام حواجز وهمية بين الشعر القديم والمحدث، في محاولة لنفي الأصالة عن المحدثين من ناحية، والإعلاء من شأن التقاليد من ناحية ثانية، وإضفاء طابع من القداسة (ديني) على نهج الإتباع وردع الابتداع، كل هذا جعل القدامى لا يلتفتون إلى إثارة نقاط الاتفاق الكامن بين المواقف القديمة والمواقف المحدثة. هذا ما أدى إلى قيام نظرية السرقات الشعرية بمفهومها السلبي، كترجمة للعلاقة بين النصوص، والتي انبعثت ــ أساسا ــ عن عجز تفسير العلاقة بين النص الحاضر والنصوص الغائبة، بإحلال القطيعة المعرفية والثقافية بين ما هو محدث وما هو قديم.

---

[1]– عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1،المركز الثقافي العربي، بــيروت، الدار البيضـــاء، 1999، ص191.

إن التقاليد عند الدكتور "ناصف" لا تورث إنما تكتسب بالجهد العظيم الذي يثمر بالوعي الكامل لذلك التراث. ولعل موقف النقد القديم من الشعر المحدث، دليل على عدم وعي للموقف القديم ذاته؛ لأن المواقف المستجدة في الشعر، إنما تعدل من فهمنا للتراث (الأصول)، ولا تخرج عن عباءته. إن مفهوم التراث المعرفي يتسع ليشمل الحاضر؛ إذ لا وجود لتراث ساكن، إنما التراث وما تضمنه من تقاليد هو جدل بين الحاضر/المواقف الطارئة، والماضي/الأصول.

لو نحاول أن نقف أمام الفهم المأزوم لفكرة الأصول/التقاليد بالشكل الذي أرساه النقد القديم، فإننا سنجد أن شهوة الأصل التي أصابت العقل العربي إنما لكون هذا الأصل قد شكل معالم (النقاء). فالعقل العربي إذ تعبد الأصول إنما تعبد فيها النقاء، ولم يكبر تلك الأصول لنزعة سلفية. «لعل في أعماق ظواهر النقد العربي القديم إحساسه الشديد بنقاء الأدب العربي، وأكاد أعتقد أن هذا المبدأ هو الذي سيطر عليه منذ مبدئه إلى منتهاه» [1].

هذا ما يفسر ولع القدامى بروح الجماعة، التي نصبت على فعل الإبداع والقراءة، ما يعلل نبذ النقد القديم لفكرة الإبداع المعتمد على التجربة الفردية؛ لأنها ــ في اجتماعها ــ قضايا قد تؤدي بفكرة النقاء إلى الهاوية.

اعتبر النقد العربي القديم الشعر تراثا جماعيا، كما اعتبر النص الإبداعي جهدا جماعيا تم على يد أحد المبدعين، وعلى هذا الأساس، رفض الشعر المحدث الذي هدد أسطورة الجماعة بإعلائه التجربة الفردية، إذ رفض القدامى "أبا تمام" فلأنه شديد الاتكاء على نفسه، لا يتبع سمت القدماء، بل كان يستقي من ذاته، هذه الذات التي تضخمت فانفصلت ونافست روح الجماعة/النقاء.

لأن هاجس النقاء ظل يؤرق العقل العربي، فإنه قد رفض في كل ملامحه تضخم هذه الذات الإمبريقية، وكما رفض الإبداع الذي يعيش الانفصال عن روح الجماعة/الأصول، رفض القراءة التي تعلي صوت الفردية، حيث رفض القول بالرأي، وراعه منه توجسا في مقابل القول بالمأثور الذي مثل روح الجماعة، التي اندمجت معها التجربة الفردية وانصهرت في بوتقتها. «فالعاطفة الشخصية خطر

[1]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص11.

على الولاء لنقاء الأدب العربي ونظامه وتقاليده» [1]. هذا إن دل على شيء فإنما يدل على حرص العقل العربي على فكرة التواصل، التي اعتقد القدامى أن النزعة الفردية تهددها.

غني عن البيان بعد هذا، أن النقد القديم يرى أن المبدع يكتب تحت تأثير الهوس، الذي يمارسه النص الأصل، والذي مثل عقدة أدبية قد تدفع المبدع إلى السير نحو اتجاهين: الأول على منوال النص الأصل الذي يمثل روح الجماعة فيتحقق بذلك التواصل، والثاني يتمرد على هذا الأصل ويدعي الانفكاك من أسره، ليحل بذلك القطيعة مع هذا المأثور.

انطلاقا من هذا المعطى، وبحثا عن وفاق بين الفردية وروح الجماعة، فإن الدكتور "ناصف" يحاول أن يتجاوز هذا التعثر، الذي يعانيه النقد العربي القديم من تأزم العلاقة بين القديم/المحدث، الفردية/الجماعية، من خلال تأسيس علاقة جديدة تحت ظل الإحساس التاريخي كبديل لمفهوم التقاليد الجامدة، فالشاعر ـــ حسب الدكتور "ناصف" ـــ لا يملك معنى مستقلا تماما عن شيء آخر: «لذلك قد تتخذ صلة الشاعر بأسلافه دليل نبوغه، هناك ما يصح تسميته باسم الإحساس التاريخي بالمعنى أو الفكرة... هذا الإحساس التاريخي يجعل التقاليد ـــ بمعنى ما ـــ جزءا مما نسميه الأصالة، وكل عمل عظيم يدق أجراس النصر لأعمال أخرى كثيرة» [2]. فالإبداع وإن كان في مظهره شخصي/فردي، فإنه في الحقيقة عناق مع النصوص الإبداعية كلها، فالشاعر في إبداعه لا ينطلق من عصره فقط، بل ينطلق بامتلاء داخلي، أن الأدب العربي كله من "امرئ القيس" إلى اليوم موجود في وقت واحد، وجودا آنيا. فالشعر العربي كتلة واحدة لا تقطعه الأزمنة، وتفرق بين قديمه وحديثه «إن الإحساس التاريخي بما هو إدراك المحدود من الزمن وما لا حدود له، وبما هو كلاهما معا، هو ما يجعل الكاتب تقليديا وما يجعله في الوقت نفسه أدق وعيا بمكانته في الزمان وبصلته بأبناء عصره» [3].

---

[1]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص14.

[2]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص105.

[3]- ت.س إليوت، تنمية الذوق ضمن كتاب الشعر بين نقاد ثلاث (ت.س. إليوت، إرشيبا لد مكليش، وأي. أي ريتشاردز)، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، ص41.

انطلاقا من هذا التصور أعلاه، فإن الإحساس التاريخي بالفكرة أو المعنى يؤسس لعلاقة مشروعة بين الشعر المحدث والشعر القديم، بواسطتها يمتلك الشاعر المحدث مفاتيح حوار، مع الأصول الشعرية، التي يعتبر عودة إليها وتأويل لها، ويستحيل الشعر المحدث، انطلاقا من هذا المبدأ، رؤية جديدة للشعر القديم، وكل رؤية جديدة تعتبر فهما نقديا جديدا، وهذا ما أسس على أيدي الشعراء، وعجز النقاد القدامى على استيعابه.

من هذه الزاوية، فإن الإبداع لا ينظر إليه على أنه عمل فردي، بل هو جهد جماعي، وما قام به المبدع في إبداعه لا يعدو أن يكون ترجمة لفكرة الإنسان النائم داخل كل إنسان. «التجربة الفردية غريبة حتى تسبك في نار النظام أو التقاليد، وكان مظهر النبوغ هو ذلك الالتحام الفريد، الذي تنسجم فيه الشخصية مع التقاليد انسجاما يجلي نظرة الجميع وقوته» [1].

وهكذا يحقق الشاعر المحدث، بتأويله للأصول وفهمه لها، انسجاما مع كل من تقدمه من الشعراء، ليكون بهذا الشعر المحدث دخول في التراث، فهو ــ تأسيسا على هذا المبدأ ــ اختلاف ظاهر وتكييف مؤول. «النص خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه، ولذلك كان تفهم النص تفهما للخطاب المتبادل في النصوص، كل اهتمام يعول عليه يطوي في داخله إثارة مشكلة أوسع منه، فالنص يتغير إذا أقبل آخر ومن حق النص القديم أن يغير النص الحديث وقد فعل» [2].

النقد القديم آمن أن النص الأصل رجع صدى يسمع في كل النصوص، فالنص الشعري حامل معنى تتراكب جميع أجزائه لتشكل الكل المصطبغ بملامح الأصول، وتوقف عند حدود تلك القشور الظاهرة، ما لم يؤهله إلى فهم العلاقة بين النص الحاضر والنصوص الغائبة، في حين نجد الشعراء المحدثين كانوا على وعي بالتقاليد، وإبداعهم دليل على قوة فهمهم لتلك الأصول، إذ التراث العربي الشعري لا يوجد بمعزل عن عقل رجل عملاق مثل "أبي تمام"، وعدم وعي القدامى لمواقفه،

---

[1]- مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص226.

[2]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص10-11.

واتهامه بالنزوع إلى الفردية دليل على عدم وعيهم للأصول ذاتها. «إذ إن العجز عن فهم أبي تمام ليس إلا صدى لعجزهم عن فهم ما نسميه الموقف القديم نفسه» [1].

والحقيقة أن الأصل/الشعر الجاهلي، قد أرسى دعائم المادة الفكرية والخيالية واللغوية التي أصبحت بمثابة المرجعية المعرفية التي سلمت لأدباء العصور التالية، لتكون المعين الذي لا ينضب للتفكير، وهذا ما وعاه المبدعون، فكان شعرهم تطويرا للأدب القديم وقراءة كاشفة لإمكاناته. «فهذا التطور ليس اقتلاع الجذور، ولا هو إنبات جديد في أرض أخرى غريبة، إن التطوير هو إعادة تشكيل الماضي وليس الماضي إلا الأدب الجاهلي...» [2].

إن نظرة متفحصة لما سبق تجعل البحث يقرر، أن الشعراء والمبدعين رفضوا انغلاق النص، واعتبروا أن النص يشتغل منفتحا على نصوص سابقة، تمثل أنماطا عليا تدخل مع النص الحاضر في علاقة حوار وتأويل، إذ النص الحاضر، إنما انبعث من عباءة تلك النصوص الغائبة، غير أننا في قراءتنا لعلاقة هذه النصوص، فإننا لا نسعى من خلالها كشف النص الأصل، بل كل ما نصبو إليه الكشف عن طريقة تحرك النصوص الغائبة في النص الحاضر، باعتبارها خلفيات معرفية وثقافية للنص الحاضر.

هكذا، وتأسيسا على ما تقدم، يمكن القول، بأن الإحساس التاريخي بالأفكار قد حقق انسجاما بين الشعر العربي في كل أطواره، فلا يكون الإبداع مجرد عودة إلى الماضي (التراث/الأصول/الجماعية)، ليكون بالتالي الثبات بوصلة تحكم عملية الإبداع، وتكون المطابقة بين النص الحاضر والنص الغائب مقياس الحصافة، وتصبح المواقف القديمة في حالة تشكل مستمر، ويغدو تمييز القديم والجديد أمرا اعتباريا لا غير، بل إن الموقف القديم في حالة حبل مستمر لإمكانات لا يكشفها إلا الموقف الجديد.

غني عن البيان، والأمر كذلك، إن المستوى الإبداعي قد بلغ درجة عالية من النضج، لم يستوعبها النقد القديم الذي نادى بالمطابقة، والمطابقة ضد الفنية. غير أن

---

[1]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص107.

[2]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص34.

الإبداع إقرار بالموافقة والمحاورة، ومد الجسور المعرفية بين الشعر العربي كله، لتتداخل الأزمان، ويتوحد الشعر فيفسر بعضه بعضا.

إن الشعر القديم قد مثل رواسب ثقافية وفكرية محمولة في وعاء لغوي، معنى ذلك أن علاقة المحدثين بالأصول تقوم على أساس من الحوار العادل والخلاق مع نظام الشعر/اللغة، على أساس أنها رموز حبلى بالعمق الدلالي الدفين.

الإحساس التاريخي وعي بالتقاليد، وإدراك للماضي في مضيه، ذلك الماضي الذي ينبض في الحاضر. فالأمر مع الإحساس التاريخي، يقوم على اعتقاد تسرب الأزمان بعضها في بعض مع إزالة الحدود الوهمية التي أقامها دارسو تاريخ الأدب، الذين يقيمون العلاقة بين النصوص المنتمية لتلك الأزمان على أنها تربط العلل بنتائجها، مقيمة نظاما من العلاقات المنطقية الثابتة. إن إدراك الماضي يقوم على إدراك وجداني متعاطف ما يجعل الإحساس بالنص يتغير دائما، مما يؤدي إلى تعديل فهمه، ونموه نموا دائما مستمرا فتُلغى الصورة الجامدة الصماء لأية فترة من هذا الماضي. «لقد تصور كثير من الباحثين أن الماضي قد تم صنعا» [1]، لابد أن ندرك أن الماضي هو صنيع أيدينا، فالماضي مستمر في الحاضر، وهذا التصور هو الكفيل بإيجاد القراءات الجديدة للإبداع والنقد القديم على حد سواء، فلا مكان لقراءة التراث قراءة جديدة من منطلق الفهم الساذج لفكرة التقاليد، التي تؤمن أن الماضي قد انتهى وتم صنعا، أما الوعي المعرفي للتاريخ، يجعلنا ندرك المسافة التي تفصلنا عنه، ويجعلنا نقرأ قدرة القصيدة، على أن تخاطبنا[2]، لنلتمس من أجل ذلك ثراءها وخصبها. إن التراث عملية خلق مستمرة. فالقراءة الجديدة للنقد القديم، لها ما يحركها ويجعلها معاصرة، لأنها تتكئ على إبداع خالد.

نخلص إلى أن الشعر المحدث هو نتيجة رواسب معرفية قديمة ذابت وانصهرت مع المعرفة الجديدة، وانطلاقا من هذه الشرفة، ينبعث فهم جديد لقضية السرقات القديمة، فتستحيل إلى عملية تناص في الحفريات الثقافية القديمة، والمرتبطة بصورة الثقافة المعاصرة.

[1]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 30.

[2]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص205.

بين التناص والسرقات الشعرية:

لقد زعم العديد من النقاد العرب أن الثقافة العربية القديمة قد عرفت التناص بتسميات مغايرة، عن تلك الوافدة عن الثقافة الغربية 'التناص'؛ إذ يقول "الغذامـــي": «ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي مميزة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل» [1]. ويؤكد هذا الزعم ذاته الأستاذ "عبد العزيز حمودة" في مراياه المقعرة محاولا في كل ذلك أن يؤسس نظرية نقدية عربية، تحتوي على كل المبادئ التي قام عليها النقد الغربي، حيث قال: «إن السرقات الأدبية التي انشغل بها البلاغيون انشغالا كبيرا لمدة قرنين على الأقل، هي البداية الحقيقية للمفهوم ما بعد الحداثي، والمصطلح النقدي الباهر، الذي استخدم للدلالة عليه هو التناص...» [2]. وقد شاع هذا الزعم إلى حد أنه أصبح كالموضة التي روّج لها أصحابها، إذ غدت فكرة أن العرب قد سبقوا الغربيين إلى التناص، له فطاحله الذين يلوكونه في كل مقام، محاولين في كل ذلك أن يثبتوا شرعية التراث من خلال الآخر الغربي، وهم في ذلك يسيئون للتراث من حيث يدرون أو لا يدرون، لأن التراث يجب أن يستمد شرعيته من نفسه. وعليه، فهل آمن الدكتور "ناصف" أن التناص هو ذاته السرقات أم إن السرقات شيء آخر؟.

انطلاقا من أن الدكتور "مصطفى ناصف" يتجاوز فكرة شرعية الماضي التي تؤسس على الحاضر (الغربي)، فإنه يحاول أن يقرأ تراثنا النقدي قراءة ثانية، دون إسقاطات للمحمول الغربي، فإنه يرفض كون السرقات هي الصورة المتقدمة عن التناص، فالتناص وليد فكر وثقافة مغايرة للبنية العقلية والثقافية، التي أنتجت قضية السرقات.

وتأسيسا على ما سبق، سيحاول البحث أن يحدد نقاط المفارقة بين التناص والسرقات، والتي تؤسس نظرة بديلة تبناها الدكتور "ناصف" لعلاقة النصوص ببعضها البعض، من خلال استقراءه للتراث العربي.

---

[1]- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ط2، النادي الأدبي، جدة، 1992، ص119.

[2]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص445.

ولعل أول تلك الاختلافات، أن للتناص مدلول إيجابي، حيث ينم عن التفاعل والتداخل، في حين نجد مفهوم السرقات في النقد العربي القديم يشي بفكرة اللصوصية والسطو، وأكثر من ذلك، فقضية السرقات جاءت كإثبات لإبداعية النص المحدث. «فإذا وافق شاعر محدث، بعد ذلك شاعرا متقدما في معنى أو أسلوب، فهو آخذ وهو مسبوق، وربما رمي بهذه اللفظة البشعة لفظة مسروق» [1].

إن التناص من المفاهيم التي تجاوزت بها البنيوية نفسها، ومن ثمة فالتناص يطرح فكرة جوهرية مفادها نسف الأصل الثابت، في حين نجد قضية السرقات قامت على أساس مرجعية معرفية، تؤمن بفكرة النص الأب، وهي إذاك، تكرس فكرة الأصول الثابتة. فقد كان النقاد القدماء «حريصين جدا على أن يكشفوا في كل جهود الشعراء الصورة العارية، لأن هذه الصورة هي مأثورهم الذي يعتزون به. الواقع أن الاهتمام بالموازنات بين الشعراء كشف الاهتمام الغريب بالعناصر الثابتة...» [2]. ونحن إذا أخذنا التناص بالمفهوم الذي أسسه أصحابه، ونضعه إلى جانب السرقات بالمعنى الذي قدمه النقد القديم، ألا نكون كمن يحاول أن يجمع بين الثلج والنار؟

يهتم التناص بتداخل النصوص الأدبية وتفاعلها كاملة، في حين نجد السرقات الأدبية عند نقادنا القدماء، تعكف على علاقات التشابه على الصعيد الجزئي (على مستوى الألفاظ). وإذا ما حولنا التناص من كليته إلى هذه النظرة الجزئية نكون حينها في ضيافة البلاغة العربية القديمة (التضمين، المعارضة، السرقة...)، لنثبت أن البيت أو الأبيات الشعرية هذه مثلا مسروقة من نص سابق، أليس في هذا أيضا رجوع إلى فكرة الأصل الثابت الذي يهدف مشروع التناص إلى تقويضه؟

إن تهمة السرقة لا تثبت على السارق إلا بعد وقوعها. وعليه، فإن السرقة الأدبية تلحق بصاحبها (المبدع) بعد وقوعها وإثباتها، في حين أن التناص هو ذلك التداخل بين ما قد وقع، وما هو واقع، وما هو محتمل؛ «فكل خطاب يكون في

---

[1]- مصطفى ناصف، نقدنا القديم نحو نظرية ثانية، ص234.

[2]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص57.

علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا» [1]. وعليه، فكل نص إنما يحاور غيره من النصوص من قبل ومن بعد [2].

تقوم العلاقة بين النصوص من منظور السرقات، على أساس الموازنة والمفاضلة، القائمة على أساس أن ثمة قطيعة بين القديم والمحدث، في حين يقوم التناص على أساس المحاورة والتواصل بين النصوص.

لقد قامت نظرة البلاغة والنقد القديم لقضية السرقة على أساس جدلية الحضور والغياب، على اعتبار أن النص القديم هو النص الحاضر. أما النص المحدث، فهو المغيب حيث تستحضر صورة النص الكامل (القديم وهو دائم الحضور في النص المنجز)، وبهذه الكيفية عامل نقادنا المعاصرون النصوص، وأنابوا مصطلح التناص عن السرقات الأدبية القديمة. «لكن جدل النفي والسخرية جذاب لذويها على نحو ما ترى في التناص الذي كثر التعلق به؛ حيث سخر نص من نص، وقوم من قوم، فهناك دائما شيء مضمر يقلق النص ويحرمه الاعتداد بنفسه، والعكوف على مصالحه، ليس هناك صدق ولا صوت إنما هناك ما يشبه الاضطهاد المتخفي الذي يلذ الكشف عنه» [3].

هكذا ارتبطت فكرة سلطة النص النواة وفكرة سلطة المعنى بالقهر، فكان هذا الأمر إطلاقا لقوى النفي والقطيعة بين النصوص. وفي ظل هذا الفهم، اعتبرت حركية اللغة قلب وانشقاق، وهم إذ يفعلون ذلك، إنما لسعي دؤوب إلى تكريس فكرة الضدية والتعارض مدعين العزة، بحيث يلتمس في فكرة الضدية والتعارض الجدل البلاغي القديم، فكل نص حسب هذه النظرية، يستمد قيمته من اختلافه عن عالم النصوص كلها، بحيث يبحث الناقد عن بؤرة تفاوت على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، لتستحيل العلاقة بين النصوص إلى ما يشبه حالة الغيبة والنميمة. «فالتناص المرجو ليس تفاعلا بالمعنى الحقيقي، وإنما هو أقرب إلى التخارج وإهمال القيمة الذاتية» [4]. فالتعارض خير

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1،دار توبقال، المغرب، 1991، ص46.

[2]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص10.

[3]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص200.

[4]- نفسه، ص202.

طريق للقطيعة ووضعها للحدود الفاصلة، التي أعاقت الفكر النقدي القديم على استيعاب قضية تداخل النصوص، وأصبح الشعر كلما اشتدت القطيعة بينه وبين النصوص القديمة، وكلما كان مناقضا لها نعت بـــ "الحداثة".

القديم والمحدث: نحو مد جسور معرفية:

تبدأ القراءة الثانية بوعي اللغة لا من حيث هي وسيلة أداء، بل من حيث هي منظور ورؤية، وتبدأ بتنامي وعي لغوي إلى الأوج يحيل اللغة إلى فاعل في العالم/النص، وفي إطار علاقة الشاعر بالعالم وعلاقة النص به.

إن الإبداع لا يورث في قوالب جاهزة، الأمر الذي وعاه الشعراء وقعد دونه النقاد، الذين ألزموا فعل الإبداع/القراءة نظرية عمود الشعر والتي توقفت مقوماتها على جسدية النص/اللغة، وأدى التزامها إلى البحث عن أوجه الاختلاف الحاصل في الشعر المحدث، والبحث عن الغائب/المثال اختلافا/تهمة لا توافقا/تواصلا، فصممت بذلك أفق التلقي عند القارئ/الجمهور .

إن عمود الإبداع هو التزام مقومات روح اللغة/الإبداع بما فيهما من نشاط وقدرة وحرية تعبير/التأويل، وهو الأمر الــذي جســده الشــعراء المحــدثون فــي نصوصهم، فتجربة "أبي تمام" مثلا في صناعة الشعر انطلقت من المحافظة علــى قواعد اللغة وحدود قياسها مع محاولته الإتيان بعلائــق جديــدة[1]، فبنيــة الخطــاب الشعري عنده لم تعتمد على الأشكال الجاهزة إنما كان اعتمادهــا الأساســي علــى الشكل المؤول الذي يحرص على روح اللغة دون تقيد بالمألوف انطلاقا من روحية الشعر القديم لا هيكله، الأمر الذي أدى إلى ثورة على شعره حيث حكم عليه بأنــه زندقة إبداعية ومروق عن النظام لأنهم، وفقط، عجزوا عن تفسير العلاقة بين النص الحاضر والشقوق الكامنة فيه.

يبقى بعد هذا الشعر العربي أجل من النقد والبلاغة، ويبقــى عقــل الشــاعر أخصب من عقول القراء/النقاد. سئل "أبو تمام" لماذا لا تقول ما يفهم؟ فــرد قــائلا: لماذا لا تفهم ما يقال؟ إن في هذا إقرار بلمحة نقدية غاية في النضــج، فــرده هــذا تصريح بأن الشاعر لا يرث طريقة جاهزة للإبداع، ودعــوة لأن يرقــى مســتوى

[1] – رحمان غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص285.

التلقي/القراءة لمستوى الشاعر/الشعر، فليس على الشاعر بعد هذا أن يقدم أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع وأن يضع مملكة الشعر بين يدي عامة الجمهور، إذ للشعر طرائق خاصة تستوجب قارئا نوعيا على شاكلة الراسخين في العلم، وهي دعوة أخيرا لتجديد أفق التلقي واستحداث آليات قرائية أكثر نضجا.

وعي التقاليد عودة للأصل وتأويل له ليكون الشعر المحدث ــ في ظل هذا الفهم البديل ــ إمعانا في الدخول والغوص والتأمل والتأويل، وعليه فإن العلاقة بين الشعر المحدث والشعر القديم هي علاقة اختلاف ظاهر وتكييف مؤول.

نجد "أبا تمام" قد انطلق من إبداعه من وعي التراث الشعري، فهو رجل خبر الشعر القديم ودرسه منذ الجاهلية إلى عصره، الذي جسده في حماسته وجسده فهما في شعره فكانت لغته الشعرية ((ممتدة تشهد على حضور التراث، صانعها مجهول، وفاعلها نظام دلالي، يجدد الصياغة فيها ويشير إلى نفسه بثنائية الحضور والغياب، الهدم والبناء، التغيير والثبات...))[1]، الأمر الذي يفند ما ذهب إليه "أدونيس" في قراءته "لأبي نمام"؛ حيث رأى أن "أبا تمام" يحرص على حضور أناه عبر طريقة مجازية في استخدام اللغة ليكون النص الشعري فيها إبداعا/خلقا[2]، لأن "أبا تمام" انطلق من مقومات عمود الشعر كاشفا كونها قيمة ومنجز جمالي، متجاوزا شكلها القاعدي، فتمثل روح القديم، بل وقد وعى هذا العمود أحيانا إلى حد غفل عنه كثيرا جدا من المتحدثين عنه وناقديه على الخصوص. من العجب أن نتوقع أن الشاعر يستطيع تمثل جانب من التقاليد دون أن يغير فهمنا لها بعض التغيير، إذ لا توجد عملية وعي ناضجة بمعزل عن إحداث هذا التغيير أبدا[3].

إن الموقف القديم لي له وجود متميز من المواقف الطارئة القيمة إذ يتعدل في ظلها القديم ويتشكل حتى ليغدو الموقف الطارئ/الجديد ضربا من السر الكامن في الموقف القديم[4] ليكون ــ في ظل هذا الفهم ــ شعر "أبي تمام" اجتهاد كاشف/مؤول لا خالقا يتعربد بأناه، مخالفا القديم متميزا عنه.

---

[1] – منذر عياشي، الكتابة وفاتحة المتعة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1998، ص25.

[2] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1972، ص38.

[3] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، ص105.

[4] – نفسه، ص106.

إن عجز النقد القديم عن تفسير العلاقة بين النصوص القديمة والمحدثة وإدراجها ضمن مفهوم السرقة، إنما هو ناتج عن عدم وعي للمواقف القديمة نفسها ليكون بهذا الخطاب النقدي القديم هو ((الذي قدم لنا في الماضي الشعر الجاهلي ولا يزال يقدمه، ونفسه الذي حجبه عنا الآن))[1].

وتبقى نصوص الشعر القديم والمحدث نصوصا بكرا تنتظر قارئا حاذقا ليكشف حبل الشعر القديم المستمر بك المواقف الطارئة ويمد جسور القراءة بين النصوص الشعرية التي تتصافح في محبة وإخلاص ويكشف مفهوم السرقات المؤول.

أبو تمام بين الخلق والاكتشاف:

يقول الشاعر:

رَقيقُ حَوَاشِي الدَّهْر لو أن حِلْمَهُ بِكَفَّيْه ما مَارَيْتَ أنه بَرْدُ

يعلق "الآمدي" على البيت ذاكرا قول "ابن معتز" فيه (بأنه أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت)، ويضيف ((والخطأ في هذا البيت ظاهر لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة إنما يوصف بالعظمة والثقل والرزانة...إن البرد لا يوصف بارقة وإنما بالمتانة والصفاقة))[2].

إن قراءة "الآمدي" للبيت محاكم منطقية تنم عن سوء فهم لطبيعة الشعر/اللغة؛ إذ عامل (البرد) معاملة مجردة انطلاقا من معناها الشائع المعجمي، ونظر إليها بوصفها حقيقة. غير أن الأمر الذي غاب على قراءة "الآمدي" أن التحقيق الحسي ليس وحده السبيل الوحيد إلى المعنى، فإذا كان للكلمات معان إشارية خارج اللغة فإنها في الشعر تعتمد في حصول المعنى على اللغة ذاتها، إذ الشاعر في واقع الأمر يعبر عن علاقات استعارية، فـ((المعنى في الشعر هو ضرب من العلاقات التي تتشابك في توتر وسلام))[3].

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص30.

[2] – الآمدي، الموازنة، ص138.

[3] – مصطفى ناصف، خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991، ص78.

ولعل قراءة المحدثين من النقاد لا تختلف كثيرا عن موقف القدماء منهم، فهذا "أبو ديب" يقرأ البيت فيرى أن "أبا تمام" جسد بإخراج الحلم من بنيته التراثية إلى بنية جديدة تتجاوز الدلالة واللغة وتحقق الفجوة الحضارية كاملة، حدثت بين عالمين كانت شخصية البطل الحليم في الأولى منها تمثل الثقل والرجحان والرزانة، أما الثانية فإن الحليم أصبح ينتمي إلى عالم من الرقة والنعومة والتحضر الفكري والرهافة النفسية، عالم تغيرت فيه بنية العلاقات الاجتماعية ودور البطل الحليم من فض الخصومات إلى السماحة والعطاء، ودفق الثراء والإعانة على الانتماء إلى بنية حضارية مترفة[1].

انطلاقا من هذا الرأي فإن "أبا تمام" قد أسس مفهوما جديدا للحلم يختلف/يناقض المفهوم القديم، فكان التجاوز/الاختلاف دلاليا لغويا حضاريا، فإذا نحن وافقنا الناقد فيما ذهب إليه، فإننا نسلم بفكرة القطيعة بين الموقفين القديم والحديث، وأكدنا أن شعر "أبي تمام" كان خلقا/مخالفة، لأنه موقف أسس خارج التراث الشعري.

دعنا ننطلق من الفروض التي حاول تبحث إرساءها منذ فصله الأول، ولنحسن الظن الذي نحن في ضيافته، وقلنا أن الكلمات في حقيقتها ذات حمولة ماضية آبدة تكتسب دلالاتها من السياق الحاضر الذي يسهم بدوره في تكريسها، وعليه فالكلمات في عالم الشعر لا تطرح معناها وراءها، بل تجمع بين معان واسعة بعضها مستقى من ذاكرتها (التراث الشعري) وقد تفاعل مع سياق الحاضر، ولنلتمس ـــ في ظل كل هذا ـــ شرعية نص "أبي تمام" بمد جسور إلف وتواصل ونص "الفرزدق":

أحْلامُنا تَزنُ الجبالَ رزانَةً   تَخَالُنا جِنًّا إذا ما نَجْهل

إذا ما قرأنا النصين على المستوى الأفقي/السطحي فإننا لن نزيد عما قاله القدماء فبين الموقفين (موقف "أبي تمام" وموقف "الفرزدق") تناقض ظاهر بل إن موقف "أبي تمام" هو موقف العابث بالنص القديم، ولو حاولنا أن نقرأ على المستوى

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص40-41.

العمودي/العميق محاولين عقد مصالحة بين النصين ومد جسور قرائية بينهما نستحضر نص "امرئ القيس" ليكون الفاصل:

كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينَ وَبْلِهِ   كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

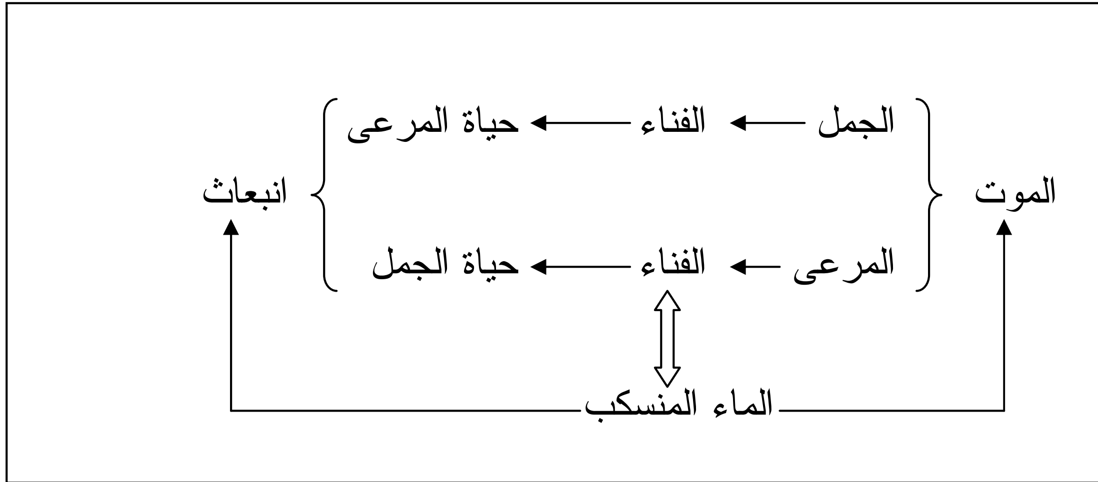
إن صورة البرد في ظل هذا النص لم تكن بريئة من علاقة عريقة (فكرة الجبل)، فقد شبه "امرؤ القيس" الجبل (بكبير أناس مزمل)، فكبير القوم (المزمل) مهتم بالمطر، يستقبله محتفيا به وبمغزاه، فكرة المطر التي بدأت مع الراهب في المعلقة وانتهت إلى سيد القوم[1]، ولعل الجامع بينهما هو (العقل).

في العهد الإسلامي عرفت قصيدة "كعب بن زهير" في مدح الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ بــ"البردة"، حيث خلع الرسول الكريم بردته على "كعب بن زهير" إعجابا بقصيدته، فالبرد رمز العقل الذي لا يخلو من جانب وجداني جمالي، وهو الجانب الذي كشفه "أبو تمام" في نصه، ويقول أيضا:

رَعَتْهُ الفَيَافِي بَعْدَمَا كَانَ حِقْبَةً   رَعَاهَا وَمَاءُ الرَّوْضُ يَنْهَلُ سَاكِبُهُ

الشارح يقول أن الموقف القديم قال أن الجمل قد عاش بفضل هلاك المرعى، فجاء "أبو تمام" وقلب المعنى، غير أن الواقع أن "أبا تمام" قد وجد علاقة جديدة في الموقف القديم، طرفاها: رعي الفيافي للجمل ورعي الجمل للفيافي، جمعتهما صورة الصراع من أجل البقاء. فالرعي ضم صورتي الموت والحياة، والماء المنسكب هو صورة استمرار الحياة وحتى وإن اندثرت بعض معالمها (إما الجمل وإما المرعى)

[1] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص128.



نجد الموقف ذاته عند "زهير بن أبي سلمى":

رَعُوا مِنْ ظَمْئِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا غِمَارًا تُفْرَى بِالسِّلَاحِ وَبِالدَّمِ

فَقَضَوا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كَلأٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِمِ

إن فكرة الرعي تعبير ضمني عن الموت إلى جانب الحياة، فـ"زهير" هنا يستغل العلاقة بين الرعي والموت وكذلك فعل "أبو تمام".

إذن، فالمواقف الجديدة ليست مظاهر فردية طارئة ماحقة للمواقف القديمة بحيث يمكن أن نراها في ظل القراءة الثانية كشف وتأويل للمواقف السابقة، فالشعر المحدث ـ بهذه الكيفية ـ إنما ((يرعى الشعر القديم بكلا معنيي الكلمة: يحفظه ويعابثه، ولا ينفصل أحد الجانبين عن الآخر بحال ما، الشعر الحديث وجه من وجوه تفسير الشعر القديم، الشعر الحديث إذن راع للشعر القديم))[1].

تطبيـــــق:

يحاول البحث في هذه المرحلة منه، أن يعرض تطبيقا عمليا للآراء النظرية التي ساقها الدكتور "ناصف" من خلال قراءته الثانية للنقد العربي القديم، حيث كشف أن النقاد القدامى قد حفلوا بمفهوم السرقات في الظاهر ولم يحفلوا بمفهوم السرقات

[1] -مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص232.

المؤول، ذلك المفهوم الذي يعتمد على مد الجسور المعرفية وإزالة الحواجز ليعيد أقوال المبدعين إلى مرجعيات معرفية سابقة.

لقد ألفنا في تراثنا العربي أن 'فن المقامة' فن يخدم التسلية والظرف، وقد ظهر هذا الفن في زمن اشتد فيه الاختلاط بالآخر الحامل لثقافة وأفكار مغايرة تماما، لما عهده العرب كما ساده الترف والبذخ. فكان فن المقامة وليد هذه الظروف الجديدة، واصطبغ هذا الفن المستحدث بصبغة العصر، فكان النص المقامي مجلجلا بالبديع والمحسنات اللفظية، راويا للقصص الطريفة الغريبة، هادفا للتسلية لا غير.

يشير الدكتور "ناصف" في محاوراته مع النثر العربي، أن فن المقامة من الفنون التي قرئت على مستوى الظاهر لا غير، فحكم عليها بأنها فن للتسلية باثا في كل ذلك "الشك" في هذا المبدأ. «كان بديع الزمان مجبرا على نحو ما كان الجاحظ، كان ظاهر الإمتاع يخفي جدا أليما، لدينا عبارات غير قليلة لا يفرغ منها التأمل، لكن كثيرا من القراء يأخذونها مأخذا يسيرا» [1].

إن مفهوم السرقات (التناص) بالمعنى الذي أسسه الدكتور "ناصف" بما يعنيه من مد لجسور معرفية، يتم على مستوى البنية العميقة (المعاني القائمة في الإدراك)، أكثر مما يتم على مستوى الصور اللفظية، وعليه سيحاول البحث أن يثبت أن النص الجاهلي هو البؤرة التي يصب فيها كل الأدب العربي مكونا مرجعية معرفية مؤسسة لنص المقامة.

يحاور نص المقامة (المقامة الأسدية للهمذاني) النص الجاهلي (معلقة امرئ القيس) النص المركزي الغائب، الذي انبنت على أساسه المقامة، لتشكل أفكار المعلقة المحورية مناط ذلك التناص، لتمد جسورا معرفية تعيد أقوال "الهمذاني" إلى مرجعيتها المعرفية السابقة، ما يجعل "مبدأ الشك" ضرورة مشروعة في القول الشائع في التراث العربي، أن "فن المقامة" فن للتسلية والظرف.

[1]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص17.

يستهل الهمذاني مقامته بقوله: «حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: كَانَ يُبَلِّغُنِي مِنْ مَقَامَاتِ الإِسْكَنْدَرِي وَمَقَالاَتِهِ مَا يَصْغَى إِلَيْهِ النُّفُورُ *، وَيَنْتَفِضُ لَهُ العُصْفُورُ. وَيُرْوَى لَنَا مِنْ شِعْرِهِ مَا يَمْتَزِجُ بِأَجْزَاءِ النَّفْسِ رِقَّةً. وَيَغْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الكَهَنَةِ دِقَّةً *، وَأَنَا أَسْأَلُ اللهَ بَقَاءَهُ حَتَّى أُرْزَقَ لِقَاءَهُ...» [1].

إن في هذا الاستهلال السردي إشارة إلى هاجس الرحيل، ذلك الهاجس الذي لا يقر ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي، فالرحلة ــ والقول للدكتور "ناصف" ــ هي «هيام الشاعر أو الشخصية الحساسة، التي لا تعبأ بالراحة والتعمق واختصار العالم في بؤرة» [2]. فالرحلة بحث عن المطلق المكاني، وهذا البحث في المطلق يقتضي بحثا عن المطلق المعرفي، وإلا غدا هذا البحث عبثا وجهدا مهدورا دون طائل.

تأسيسا على ما سبق، فالرحلة مازالت تناوش عقلية العربي، لتؤرق "بديع الزمان الهمذاني" وتدخل في بنائه الفكري، ومحافظته على الهاجس الذي كون أفكار معلقة "امرئ القيس" المحورية محافظة على خصوصية النص الثاني، وإشارة إلى تعمده عملية التفاعل معه.

يحدد الاستهلال السردي للمقامة الأسدية الغاية من الرحلة، وهي غاية معرفية يمتلكها البطل "أبو الفتح الإسكندري"، كذلك ارتبطت الرحلة في الأدب العربي القديم بالبحث عن الحقيقة سواء كانت رحلة إلى صيد أم إلى ممدوح أم... رحلة الشاعر

---

*– يصغي: من صغى كرضى إذا مال. والنفور: شديد النفور ولا يستميله إلا ما بلغ في السلطة على القلوب غايتها، أو هو من أصغى إلى الحديث إذا استمعه، والنفور لا يستمع إلى الحديث إلا إذا بلغ من قلبه أن يقيد إرادته عليه. ولا يكون الحديث كذلك حتى يكون من البلاغة في أقصاها. أما انتفاض العصفور واهتزازه فهو تمثيل لما يحدث في الأنفس من الطرب ويظهر على الجسم من علائمه عندما استماع مقامات الإسكندري حتى كان ذلك يؤثر في الطير على عجمته فضلا عن الإنسان في نطقه.

*– رقة: تمييز لوجه الامتزاج بأجزاء النفس أي ما لهذا الشعر من الرقة بشر به النفس إشرابا يخالطه بأجزائها فيكون كل جزء ممتزجا به ممتلئا بما حواه من المعنى اللطيف ولم يكتف بامتزاجه بالنفس على الجملة حتى جعله يمتزج بأجزائها وهو تمثيل لما تناهى إليه شعر الإسكندري من الرقة، ثم بين أن فيه دقائق تغمض وتخفى عن أوهام الكهنة مع دعواهم لعلم الغيب، وأراد بالكهنة أصحاب دعوى علم النجوم وأسرارها واستطلاع المغيبات مما تفيضه أرواحها وقد جاء الدين الإسلامي بتكذيبهم والنهي عن الاشتغال بمذاهبهم في أوهامهم غير أنه بقي ذكرهم في الكلام من قبيل ضروب الأمثال ودقة مفعول لأجله أو هو تمييز لجهة الغموض تحرزا من أن يكون الغموض لفساد التراكيب أو تعقيد العبارات.

[1]–الهمذاني، شرح مقامات الهمذاني، دار التراث، بيروت، ص75.

[2]– مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 201.

العربي هي «رحلة اكتشاف الكون أو العالم أو الحياة، رحلة المعرفة الشاقة، وتذوق ثمرها المر الجميل» [1]. تلك الغاية التي بناها "الهمذاني" على أساس من "إصغاء النفور وانتفاضة العصفور"، هذا البناء ذاته، هو المشكل للبحث المعرفي في معلقة "امرئ القيس":

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ [2]

بدءا كيف جمع "الهمذاني" بين إصغاء النفور وانتفاضة العصفور؟ أليست انتفاضة العصفور هي نفور أيضا؟، وعليه، فقد أعاد بهذا النفور إلى نفوره، إذ الانتفاضة هنا هي دليل على وصول الإصغاء إلى غايته، أي إلى الطرب الشديد المؤدي إلى الانتفاضة.

وتأسيسا على ما سبق، أليس إصغاء النفور هو نفسه إصغاء صحب الشاعر "امرؤ القيس" ووقوفهم في مسألة لا تبعث إلا الحيرة؟ * أليست انتفاضة العصفور هي ذلك الطرب الشديد الذي حل بعصافير الجواء بعد نزول السيل:

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً   صُبِحْنَ سُلاَفاً مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ **

إن في رواية شعر "الإسكندري" ما تطرب له النفس. « وَيُرْوَى لَنَا مِنْ شِعْرِهِ مَا يَمْتَزِجُ بِأَجْزَاءِ النَّفْسِ رِقَّةً...»، هذه الرواية التي تبعث في النفس رقة، ترتبط برواية "امرئ القيس" لصحبه. فـ"امرؤ القيس" هو باعث لرقة في النفس لما يملكه من معرفة:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ **

هذه المعرفة التي حازها كل من "الإسكندري" و"امرئ القيس"، تتسم بالغموض. يقول "الهمذاني":«... وَيَغْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الكَهَنَةِ دِقَّةً...»، هذا الغموض

[1]- أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص272.

[2]- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص13.

* - وقف في المسألة: احتار فيها، المعجم الوسيط/وقف

**- المكاء: ضرب من الطير والجمع مكاكي. الجواء: الوادي. غدية: تصغير غدوة أو غداة، الصبح: سقي الصبوح. السلاف: أجود الخمر. المفلفل: الذي ألقى فيه الفلفل (شرح المعلقات السبع، ص59).

**- الوميض والإيماض: اللمعان. اللمع: التحريك والتحرك جميعا. الحبي: السحاب المتراكم وسمي بذلك لأنه حبا بعضه إلى بعض فتراكم وجعله مكللا لأنه صار أعلاه كالإكليل لأسفله (شرح المعلقات السبع ، ص54).

هو غموض سر البرق في لمعانه عند الراهب في معلقة "امرئ القيس" وإن كان سناه يحمل جزءا من سنى البرق:

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ   أَمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ ***

من الجلي هنا، أن هم الرحلتين رحلة المقامة ورحلة المعلقة هو هم معرفي مشترك، حتى وإن كان ظاهر الرحلة في المقامة تحصيل ضروب من المشاهدة أو الأخبار، فإن باطنها بحث وقلق عن معنى غامض أو شخصية غامضة، ما يجعلنا نعيد النظر في فن المقامة، ذلك الفن الذي ألبس فكرة الطرف والتسلية، وهو في الواقع نقد ضمني يقوم على إظهار شيء وإخفاء أشياء أخرى. «إذا كان ظاهر الرحلة تحصيل ضروب من المشاهدة وضروب من الأخبار، فإن حقيقتها أقرب إلى أفكار سابقة، مقررة تجعل البيئات المختلفة إسقاطات لمخاوف ورغبات المقامة بعبارة أخرى محبذة لبيان الفتنة النائمة، والفروق بين الأزمان توشك أن تكون سطحية والأخبار أقنعة» [1].

تنتقل المقامة إلى وصف الرحلة: «... إِلَى أَنْ انْتَفَقَتْ لِي حَاجَةٌ بِحِمْصَ * فَحَشَدْتُ إِلَيْهَا الْحِرْصَ **، فِي صُحْبَةِ أَفْرَادٍ كَنُجُومِ اللَّيْلِ أَحْلَاسَ لِظُهُورِ الْخَيْلِ ***، وَأَخَذْنَا الطَّرِيقَ نَنْتَهِبُ مَسَافَتَهُ **** وَنَسْتَأْصِلُ شَأْفَتَهُ وَلَمْ نَزَلْ نَفْرِي أَسْنِمَةَ النِّجَادِ بِتِلْكَ الجِيَّادِ حَتَّى صِرْنَ كَالعِصِيِّ وَرَجَعْنَا كَالقِسِيِّ».

***– السناء: الضوء. السليط: الزيت. الذبال جمع ذبالة وهي الفتيلة (شرح المعلقات السبع، ص55).

[1]– مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص203.

*– إلى أن انتفت: متعلق بالأفعال السابقة من قوله: كان يبلغني وأسأل الله بقاءه، وأتعجب من قعود همته.

**– الحرص: المبالغة في الطلب مع الحزن على الفوات، وشحذ السكن حددها للقطع، فكان الحرص آلة في بلوغ الأمر المراد تحصيله وقد تشحذ على تحصيل أثرها في أتم صوره.

***– أحلاس: جمع حلس بالكسر أصله الكساء تجلل به الدابة تحت البردعة، ثم قل لمن لزم بيته ولمن لازموا ظهور الخيل أحلاس ظهورها يريد هنا أنهم فرسان.

****– مسافة الطريق بين أيدي المسافرين كان كل جزء منها مطلوب بالوصول إليه وكلما تركوا منها مقدارا فكأنه فنى وعدم، فإذا أسرعوا عليها فكأنهم ينتهبون أجزاءها ويسرعون في إفنائها كما يفعل نهبة الأموال في تبديدها واستنصال الشأفة مثل في الإعدام بالمرة، والشأفة قرحة تخرج في أسفل القدم، فتكوى فينقطع أثرها ويقال أنها إذا قطعت مات صاحبها فاستنصال الذهاب بأصلها. ثم صار هذا المستأصل من المحو. النجاد: جمع نجد وهو ما ارتفع من الأرض مثلها في صور الإبل وأضاف إليها أسمنة جمع سنام. وفراها قطعها، وفي نسخة برى من براها أي نحتها، أي إنهم فتتوا ظهور الجبال بحوافر تلك الخيل الجياد حتى ضمرت الخيل وهزلت وصارت كالعصي جمع عصا، في الرقة واليبوسة وعدن كالقسي جمع قوس في التلوي والانحناء كل ذلك من شدة التعب.

إن أول ملمح اصطبغت به رحلة المقامة هو الحرص، ذلك الحرص الذي تجلى عند "امرئ القيس"، في فعل القعود وصحبته؛ إذ القعود حامل لمعنى الحرص على نيل الغاية. هذا الحرص يزيل صفة النفور، ويعيدها للانتفاضة (المقامة) المصاحبة لطرب مكاكي الجواء (المعلقة).

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ العُذَيْبِ بَعْدَمَا مُتَأَمَّلِي *****

« ولَمْ نَزَلْ نَفْرِي أَسْنِمَةَ النِّجَادِ بِتِلْكَ الجِيَادِ حَتَّى صِرْنَ كَالعِصِيِّ وَرَجَعْنَا كَالقِسِيِّ وَتَاحَ لَنَا وَادٍ فِي سَفْحِ جَبَلٍ ذِي أَلاَءٍ وَأَثْلٍ. كَالعَذَارَى يُسَرِّحْنَ الضَّفَائِرَ وَيَنْشُرْنَ الغَدَائِرَ وَمَالَتِ الهَاجِرَةُ بِنَا إِلَيْهَا، وَنَزَلْنَا نُغَوِّرُ وَنَغُورُ وَرَبَطْنَا الأَفْرَاسَ بِالأَمْرَاسِ وَمِلْنَا مَعَ النُّعَاسِ فَمَا رَاعَنَا إِلاَّ صَهِيلُ الخَيْلِ. وَنَظَرْتُ إِلَى فَرَسِي وَقَدْ أَرْهَفَ أُذُنَيْهِ. وَطَمَحَ بِعَيْنَيْهِ،... وَطَارَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنَّا إِلى سِلاَحِهِ فَإِذَا السَّبْعُ فِي فَرْوَةِ المَوْتِ. قَدْ طَلَعَ مِنْ غَابِهِ. مُنْتَفِخًا فِي إِيهَابِهِ... وَتَبَادَرَ إِلَيْهِ مِنْ سُرْعَانِ الرُّفْقَةِ فَتىً... بِقَلْبٍ سَاقَهُ قَدَرٌ. وَسَيْفٌ كُلُّهُ أَثْرٌ. وَمَلَكَتْهُ سَوْرَةُ الأَسَدِ فَخَانَتْهُ أَرْضُ قَدَمِهِ حَتَّى سَقَطَ لِيَدِهِ وَفَمِهِ، وَتَجَاوَزَ الأَسَدُ مَصْرَعَهُ إِلَى مَنْ كَانَ مَعَهُ، وَدَعَا الْحِينُ أَخَاهُ بِمِثْلِ مَا دَعَاهُ فَصَارَ إِلَيْهِ. وَعَقَلَ الرُّعْبَ يَدَيْهِ، فَأَخَذَ أَرْضَهُ وَافْتَرَشَ اللَّيْثُ صَدْرَهُ. وَلَكِنِّي رَمَيْتُهُ بِعِمَامَتِي وَشَغَلْتُ فَمَهُ، حَتَّى حَقَنْتُ دَمَهُ، وَقَامَ الفَتَى فَوَجَأَ بَطْنَهُ حَتَّى هَلَكَ الفَتَى مِنْ خَوْفِهِ وَالأَسَدُ لِلوَجْأَةِ فِي جَوْفِهِ وَنَهَضْنَا فِي أَثَرِ الخَيْلِ فَتَأَلَّفْنَا مِنْهَا مَا ثَبَتَ وَتَرَكْنَا مَا أَفْلَتَ».

لقد عرف التراث العربي رحلة الشعراء العظام قبل الإسلام، وعرف رحلة الهجرة والغزوات (الفتح)، ما جعلها تلتبس بالصعوبات والعراقيل الجمة. كذلك كانت رحلة المقامة.

***** - ضارج والعذيب: موضعان.يقول قعدت وأصحابي للنظر إلى السحاب بين هذين الموضعين وكنت معهم فعندما كنت أتأمل فيه... يريد أنه نظر إلى هذا السحاب من مكان بعيد فتعجب من بعد نظره (شرح المعلقات السبع، ص55).

إن صورة الوادي (المقامة) هي صورة مأخوذة من صورة فاطمة (المعلقة):

وَفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ   أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخلةِ المُتَعَثْكِلِ

غَدائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلى العُلاَ   تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ *

هذا الوادي الجميل الهادئ، الذي يبعث الراحة يشبه شجره شعر المحبوبة هو واد يسكنه الأسود، وهو الواد نفسه الذي ملأته مكاكي الجواء طربا:

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ غُدَيَّةً   صُبِحْنَ سُلاَفاً مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ

كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً   بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْصُلِ **

إنها الصعاب التي ارتسمت في رحلة الشعراء، وكل مرتحل عظيم أو متجه لغاية عظيمة، تجلت في صورة الأسد المفترس الذي حدثت معه مفارقة بين المقامة والمعلقة، حيث أطلق وادي المقامة ليثه، وقيد وادي الشعر قوائم سباعه وأغرقها في الوحل، ذلك أن وادي الشعر هنا، نتاج لهذا السيل المعرفي الذي جاء من أجل أن يزيل المعرفة السابقة، يحل مكانها معرفة جديدة. أما وادي المقامة فهو العائق الذي يفصل الراوي وصحبه عن مصدر المعرفة (البطل الإسكندري). غير أن النتيجة واحدة، فأسد المقامة سيصرع في النهاية كما أغرقت سباع الشعر.

لقد مثلت السباع في قصيدة "امرئ القيس" سيطرة المعرفة القديمة التي أغرقها السيل، كما أغرق مثيلاتها (دوح الكنهل، انزال العصم، جذوع النخل). هذه المعرفة هي معرفة مهيمنة ارتسمت حتى على ثياب كبير أناس:

كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينِ وَبْلِهِ   كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ *

* – الفرع: الشعر التام. الفاحم: الشديد السواد مشتق من الفحم. الأثيث: الكثير. القنو: يجمع على الإقناء والقنوان. العثكل: قد يكون بمعنى القنو. النخلة المتعثكلة: التي خرجت عثاكيلها أي قنواتها. غدائر: جمع الغديرة وهي الخصلة من الشعر. الاستشزار: الارتفاع. العقاص: العقيصة الخصلة المجموعة من الشعر (شرح المعلقات السبع، ص32-33).

** – الغرقى: جمع غريق. العشي والعشية: ما بعد الزوال إلى طلوع الفجر وكذلك العشاء. الأرجاء: النواحي. الأقصى: وهو الأبعد. الأنابيش: أصول النبت. العنصل: البصل البري. (شرح المعلقات السبع، ص60).

* –ثبير: جبل بعينه. العرنين: الأنف. النجاد: كساء مخطط. التزميل:التلفف بالثياب (شرح المعلقات السبع ، ص58).

إن صورة (كبير أناس مزمل)، هي صورة الاستسلام للمعرفة الطللية، التي تؤمن بالأثر الحاصل، وهي الصورة التي حركتها صورة الراهب (أَمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ)، والتي بنى عليها "عيسى بن هشام" رحلته عندما وصف علم "أبي الفتح الإسكندري" من أنه (وَيَغْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الكَهَنَةِ دِقَّةً).

إن صورة الرفقة الذين بطش بهم الأسد هم الرفقة الذين يمثلون معرفة الوقوف:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ **

إن معرفة الوقوف هي معرفة الحيرة والوقوع في الهلاك، أما الراوي فإنه يمثل امتلاك المعرفة (وَلَكِنِّي رَمَيْتُهُ بِعَمَامَتِي وَشَغَلْتُ فَمَهُ)، ما يجعلنا نستحضر المعرفة التي يمتلكها "امرؤ القيس" (أُرِيكَ وَمِيضَهُ)، والرفقة الناجون مع الراوي، هم الذين امتلكوا المعرفة (وَنَهَضْنَا فِي أَثَرِ الخَيْلِ فَتَأَلَّفْنَا مِنْهَا مَا ثَبَتَ وَتَرَكْنَا مَا أَفْلَتَ...) ليتداخل فعل النهوض في المقامة مع فعل القعود في القصيدة، واشترك الفعلان القعود والنهوض، في اتمامها مع الرفقة المصاحبة (نَهَضْنَا) = (قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي)، كأن القعود هو نهوض للتحصيل المعرفي.

تباشر الرحلة من جديد، وقد عد لها رفقة مصاحبة، نهضوا للتحصيل المعرفي لتشتد صعاب الرحلة أكثر «وَعُدْنَا إِلى الْفَلاَةِ وَهَبَطْنَا أَرْضَهَا وَسِرْنَا حَتى إِذَا ضَمَرَتْ المَزَادُ. *** وَنَفَذَ الزَّادُ أَوْ كَادَ يُدْرِكُهُ النَّفَاذُ، وَلَمْ نَمْلَكِ الذَّهَابَ وَلا الرُّجُوعَ وَخِفْنَا القَاتِلَيْنِ الظَّمأَ وَالجُوعَ. عَنَّ لَنَا فَارِسٌ فَصمَدْنَا صَمْدَهُ. * وَقَصَدْنَا قَصْدَهُ وَلَمَّا بَلَغْنَا نَزَلَ عَنْ حُرٍّ فَرَسِهِ. ** يَنْقُشُ الأَرْضَ بِشَفَتَيْهِ... وَنَظَرْتُ فَإذا هُوَ وَجْهٌ بَرْقَ العَارِضِ المُتَهَلِّلِ، وَقَوَامٌ مَتَى ما تَرْقَ العَيْنُ فِيهِ تُسْهِلْ*** ... فَقَالَ: يَا

** – وقوفا في المسألة: احتار فيها المعجم الوسيط (وقف).

*** – المزاد: جمع مزادة وهي الرواية أي وعاء الماء من الجلد، وضمورها كناية عن فراغها من الماء.

* – صمده: صمد قصده.عن لنا: ظهر أي بدا لنا فارس قصدنا جهته فلعله يعيننا على ما جهدنا منه.

** – فرسه الحر: والحر فرس عتيق.

*** – المتهلل: اللامع ببرقه أي إن وجهه يلمع لشدة نقاوة بياضه كأنه البرق، وقوامه من الحسن بحيث إذا ارتقت العين للنظر في أعلاه انحطت للنظر أدناه... فلا يكاد البصر يرتفع إلى أعاليه حتى ينجذب للتمتع برؤية دوانيه.

سَادَةَ إِنَّ فِي سفْحِ الجَبَلِ عَيْنًا وَقَدْ رَكِبْتُمْ فَلاَةً عَوْراءَ [****]، فُخُوذُوا مِنْ هُنَالِكَ المَاءَ فَلَوَيْنَا الأَعِنَّةَ إِلى حَيْث أَشَارَ [*****]... فَنزلَ عَنْ فَرَسِهِ وَحَلَّ مَنْطَقَتَهُ... وَقَدَ حَارَتْ البَصَائِرُ فيه وَوَقَفَت الأَبْصَارُ عَلَيْه. فَقَالَ:... فَكَيْفَ لَوْ رَأَيْتُموني فِي الرُّفْقَة [******] أُرِيكُمْ مِنْ حَذْقِي طَرَفًا. لتَزْدَادُوا بي شَغَفًا. فَقُلْنَا: هَات. فَعَمَدَ إِلى قَوْسِ أَحَدنَا فَأَوْتَرَهُ ثُمَّ عَمَدَ إِلَى كِنَانَتِي فَأَخَذَهَا [*******] وَإِلى فَرَسِي فَعَلاَهُ وَرَمَى أَحَدَنَا بِسَهْمٍ أَثْبَتَهُ فِي صَدْرِهِ وَآخَرَ طَيَّرَهُ من ظَهْرِهِ... فَلَمْ نَدْرِ مَا نَصنَعْ وَأَفْرَاسُنَا مَرْبُوطَةٌ وَسُرُوجُنَا مَحْطُوطَةٌ... وَالقوسُ فِي يَدِهِ يَرْشُقُ بِهَا الظُّهُورَ. وَيَمْشُقُ بِهَا البُطُونَ وَالصُّدُورَ...».

فلنتريث في هذا السرد، إذ وصف إقبال الراوي وصحبه على هذا الفارس المنقذ الذي عنّ لهم: « عَنَّ لَنَا فَارِسٌ فَصَمَدْنَا صَمْدَهُ، وَقَصَدْنَا قَصْدَهُ...»، الصورة نفسها أوردها "امرؤ القيس" في وصف حاله وحال صحبه في انتظار نتيجة البرق (قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي...).

إن صورة الفارس المنقذ، في المقامة هي صورة البرق الذي قعد له "امرؤ القيس" وصحبه، من أجل ترقب نتيجته، ثم إن صفة القوام المعطوف على وجه البرق (الفارس) هو قوام فرس "امرئ القيس":

وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ   مَتَى مَا تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَفَّلِ [*]

يرتبط فرس "امرئ القيس" ارتباطا شديدا مع فكرة السيل من خلال أوصافه المائية (كجلمود حطه السيل من عل، سبح إذا ما السابحات، كمازلت الصفراء بالمتنزل)... فالرابط بين الفرس والدلالات المائية في القصيدة شديد، وكأن الفرس هو الباحث الحقيقي على البرق والمنزل للمطر: «إن فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذله لإنزال المطر» [1].

[****]– الفلاة العوراء: العوراء التي لا ماء بها كأنهم جعلوا الأرض ذات العيون الجارية بمنزلة الأثر الحية من ذوات الباصرة، وكما يقال لمن فقدت عينها البواصر عوراء، قيل للفلات إذا فقدت ماءها عوراء أيضا.

[*****]– الرفقة: لأن الرفيق إنما تظهر قوة بأسه في الدفاع عن رفقته أي لو رأيتموني وأنا أحمي رفاقي لكان عجبكم أشد.

[******]– حنقي: أراد من الحنق هنا براعته في رمي السهام.

[*******]– كنانتي: الكنانة وعاء السهام وعلا الفرس ركبه.

[*]– الطرف اسم لما يتحرك من أشفار العين. القصر: العجز. والمعنى: إنه كامل الحسن رائع الصورة تكاد العيون تقصر عن كنه حسنه، ومهما نظرت العيون إلى أعالي خلقه اشتهت النظر إلى أسافله (شرح المعلقات السبع، ص53).

[1]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص80.

فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجَامُهُ   وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلِ
أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ **

فالدلالات المائية المرتبطة بالفرس هي صور مباشرة متصلة برؤية البرق، كأنه فرس يجاهد لأجل إنزال المطر.

فارس المقامة هو فارس يرشد إلى عين الماء (يَا سَادَةَ إِنَّ فِي سفْحِ الجَبَلِ عَيْنًا وَقَدْ رَكِبْتُمْ فَلاةً عَوْراءَ فَخُوذُوا مِنْ هُنَالِكَ المَاءَ)، ناهيك على أن فرس "امرئ القيس" قد شد البصائر إليه من أجل هذا الجهد المبذول لإدراك حقيقة البرق لغاية إنزال المطر، فإن فارس المقامة (قَدْ حَارَتْ البَصَائِرُ فِيهِ، وَوَقَفَتِ البَصَائِرُ عَلَيْهِ)، لبراعته وخفته ليتوحد الفرس والفارس ويصيران شيئا واحدا.

غير أن فارس المقامة الموصوف بالبرق (وَجْهٌ بَرْقَ العَارِضِ المُتَهَلِّل) قد انكشف أمره واتضح أنه برق خلب (ثُمَّ عَمَدَ إِلَى كِنَانَتِي فَأَخَذَهَا وَإِلى فَرَسِي فَعَلاَهُ وَرَمَى أَحَدَنَا بِسَهْمٍ أَثْبَتَهُ فِي صَدْرِهِ وَآخَرَ طَيَّرَهُ من ظَهْرِهِ).

وهكذا تنتقل صور الفارس من الإيجابية (اعتقاد المعرفة) (وَقَوَامٌ مَتَى ما تَرْقَ العَيْنُ فِيهِ تُسْهِلْ)، من الصورة التي لا يكاد البصر يرتفع إلى أعاليه حتى ينجذب للتمتع برؤية دوانيه، إلى صورة سلبية مطلقة في قمة البشاعة والقبح، (وَالقوسُ فِي يَدِهِ يَرْشُقُ بِهَا الظُّهُورَ. وَيَمْشُقُ بِهَا البُطُونَ وَالصُّدُورَ).

لقد قامت رحلة الراوي على رحلة "امرئ القيس"، في البحث عن الحقيقة المعرفية، وكانت نتيجة هذه الرحلة برقا خلبا، ومظهرا زائفا من مظاهر الحسن لأن هذه النتيجة انتهت إلى ما كان يأمله "امرؤ القيس" من هذا البرق.

** - يقول بات مسرجا قائما بين يدي غير مرسل إلى المرعى. (شرح المعلقات السبع، ص54)

عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيُذْبُلِ *

فبحث "امرؤ القيس" هو في المعرفة الغائبة، هذه المعرفة الغائبة التي طرحها "امرؤ القيس" انطلق منها "الهمذاني" ليصل إلى المعرفة التي يمتلكها البطل (الإسكندري) تنتهي الرحلة إلى المستقر الذي نشدته (وَصِرْنَا إِلى الطَّرِيقِ وَوَرَدْنَا حِمْصَ بَعْدَ لَيالِ خَمْسٍ فَلَمَّا انْتَهَيْنَا إِلى فَرْضَةٍ ** مِنْ سُوقِهَا رَأَينا رَجُلاً قد قَامَ عَلَى رَأْسِ ابْنٍ وَبُنَيَّةٍ. بِجِرَابٍ وَعُصَيَّةٍ وَهُوَ يَقُولُ:

رَحِمَ اللهُ مَنْ حَشَا فِي جِرَابِي مَكَارِمَهْ ***
رَحِمَ اللهُ مَنْ رَنَا لِسَعِيدٍ وفَاطِمَهْ
إِنَّهُ خَادِمٌ لَكُمْ وَهْيَ لاَشَكَّ خَادِمَهْ

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقُلْتُ إِنَّ هَذا الرَّجُلَ هُوَ الإِسْكَنْدَرِيُّ الذِي سَمِعْتُ بِه وَسَأَلْتُ عَنْهُ فَإِذَا هُوَ هُوَ فَدَلَفْتُ إِلَيْهِ. **** وَقُلْتُ احْتَكِمْ حُكْمَكَ. ***** فَقَالَ: دِرْهَمٌ، فَقُلْتُ:

لَكَ دِرْهَمٌ فِي مِثْلِهِ مَا دَامَ يُسْعَدُنِي النَّفَسْ
فَاحْسِبْ حِسَابَكَ وَالتَمِسْ كَيْمَا أُنِيلَ المُلْتَمَسْ

وقُلْت لَهُ: دِرْهَمٌ فِي اثْنَينِ فِي ثَلاَثَةٍ فِي أَرْبَعَةٍ فِي خَمْسَةٍ حَتَّى انْتَهَيْتُ إِلَى العِشْرِينَ ثُمَّ قُلْتُ: كَمْ مَعَكَ. قَال عِشْرونَ رَغِيفًا، فَأَمَرْتُ لَهُ بِهَا. وَقُلْتُ: لا نَصْرَ مَع الخِذْلاَنِ. ولا حِيلةَ مَع الحِرْمَانِ».

لقد اتكأ "الهمذاني" على المعرفة الغيبية، التي طرحها "امرؤ القيس" ليصل إلى المعرفة التي يمتلكها البطل "الإسكندري". هنا يتبادر سؤال مهم: لماذا أخذ "الهمذاني" مصادر سرده من هذه المرجعية الغيبية المؤسسة من طرف "امرئ القيس"؟ ما علاقة هذه المرجعية الغيبية التي طرحتها معلقة "امرئ القيس" ببطل المقامة

*– علا قطنا من علا يعلو علوا، أي هذا السحاب. القطن: حبل وكذلك الستار، ويذبل جبلان وبينهما وبين قطن مسافة بعيدة. الصوب: المطر. الشيم: النظر إلى البرق مع ترقب المطر (شرح المعلقات السبع،ص56).

**– الفرضة: الفرجة كان السوق مكانا متصل الحوانيت وموضع البيع إلا بعض فرج فيه خالية من ذلك ففي فرجة منها وجدوا رجلا مع ابن وبنية تصغير ابنة ومعه جراب وقد قام على رأس الولدين يستجدي لهما بالأبيات المذكورة. والعصية تصغير العصي.

***– أراد من المكارم أثرها وهو العطايا ولذلك جعلها تحشى في الجراب وتملأ بها الأوعية.

****– دلف إليه: أسرع متقما نحوه.

*****–أي قد حكمتك في مالي فاحكم فيه حكمك فهو منفذ لدي فلم يطلب مع هذه السعة في الإباحة إلا درهما.

"الإسكندري"؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية: لماذا اتكأ الحدث السردي في المقامة الأسدية على هذه المرجعية الغيبية، في حين أنه لم يحفل بمرجعية البطل إلا في أسطر معدودات؟ أيعني هذا أن مرجعية البطل هي مرجعية تابعة للمرجعية الغيبية؟

إن فرجة السوق هي البنية المكانية المشكلة للمعرفة لتواجد البطل فيها، وهذه البنية المكانية هي بنية منفور منها، يعزف عنها أهل السوق لخلوها من تلبية حاجاتهم (البيع والشراء).

إن هذه البنية المكانية (الفرجة)، التي أشاح عنها أهل السوق هي غاية الراوي "عيسى بن هشام" وصحبه، وهي منتهى رحلتهم التي اعتورتها الصعاب للوصول إلى هذا المكان.

إن في عزوف أهل السوق عن هذه الفرجة، عزوفا عن المعرفة التي يمتلكها "الإسكندري"، عزوف عن متسول، وإقبالهم على أماكن البيع والشراء هو إقبال على معرفة العامة (معرفة الأثر الظاهر).

تجسدت معرفة الأثر الظاهر في قصيدة "امرئ القيس" في (آثار الطلل)، وهي معرفة عزف عنها الشاعر بتحوله إلى محاولة كشف الأثر الغيبي (أَصَاحِ تَرَى بَرَقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ) وتحوله عن الصحب الذين ينطلقون من معرفة الظاهر:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ

وتوجهه إلى الصحب الباحثين في المعرفة الغيبية القائمة على الحدس والتبصر.

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ   وَبينَ العُذَيْبِ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي

عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوبِهِ   وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيُذْبُلِ

في فاتحة المقامة قال الراوي عن شعر "الإسكندري" ((مَا يَمْتَزِجُ بِأَجْزَاءِ النَّفْسِ رِقَّةً. وَيَغْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الكَهَنَةِ دِقَّةً...)).

هل من المعقول أن تحمل لنا المقامة قصة الراوي وصحبه، وهو يقوم بهذه الرحلة ذات الأهوال ويتصدى للأسد فيصرعه، وللفارس المحتال فيقهره، من أجل أن يصل مع من تبقى من صحبه في آخر المطاف ليجدوا متسولا يمنحه الراوي ماله.

لقد ارتبطت الفاتحة السردية بالخاتمة، على الصعيد الباطني، قال الهمذاني: «كَانَ يُبْلَغُنِي مِنْ مَقَامَاتِ الإِسْكَنْدَرِي وَمَقَالاَتِهِ مَا يَصْغَى إِلَيْهِ النُّفُورُ، وَيَنْتَفِضُ لَهُ العُصْفُورُ. وَيُرْوَى لَنَا مِنْ شِعْرِهِ مَا يَمْتَزِجُ بِأَجْزَاءِ النَّفْسِ رِقَّةً. وَيَغْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الكَهَنَةِ دِقَّةً...».

هذا الشعر الذي تجشم الراوي وأصحابه الصعاب إلى الوصول إليه، ورد أبيات قليلة منه في خاتمة المقامة يقول "الإسكندري" (المتسول):

رَحِمَ اللهُ مَنْ حَشَا في جِرَابِي مَكَارِمَهْ
رَحِمَ اللهُ مَنْ رَنَا لِسَعِيدٍ وَفَاطِمَهْ
إِنَّهُ خَادِمٌ لَكُمْ وَهْيَ لاَشَكَّ خَادِمَهْ

هذه الأبيات على ظاهرها تمجها النفس وتنفر منها؛ لأنها أبيات متسول، يفهمها العامة، فكيف يدعي الراوي أنها ترقى إلى أوهام الكهنة الباحثين في أسرار الغيب؟

وعليه، فإن هذا الاستجداء ليس استجداء متسول، يحتاج لمن يعطيه، إنما هو استجداء للناس الذين شغلوا بالبيع والشراء(الأثر الظاهر)، الناس الذين يحتاجون، بالتالي فهو استجداء الناس للاقتراب من جراب المعرفة الذي يحمله البطل "الإسكندري" (الأثر الباطن).

فرغبة الراوي وأصحابه في الوصول إلى "الإسكندري" إنما هي رغبة في المعرفة. فالبطل يحمل جراب المعرفة، يدعو الناس للاقتراب منها، وما تلك الدعوة إلا للأخذ (النوال) من هذا الجراب (معرفة الباطن).

إن جراب البطل "الإسكندري" هو الجراب الذي ورد في قصيدة "امرئ القيس"، فهو جراب شبيه باستقرار سيل المعرفة عند "امرئ القيس" الذي شبه به جراب التاجر اليماني.

وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيطِ بَعَاعَهُ نُزُولَ اليَمَانِي ذِي العِبَابِ المُحَمَّلِ *

* – الغبيط: هنا أكمة قد انخفض وسطها وارتفع طرفاها. البعاع: الثقل وقوله اليماني، أي نزول التاجر اليماني. العباب: جمع عيبة الثياب والمعنى: وألقى ثقله بصحراء الغبيط فنزل بها نزول مثل نزول التاجر اليماني صاحب العباب من الثياب (شرح المعلقات السبع، ص59).

لقد حمل التاجر اليماني ثوب المعرفة (ثوب الراهب)، الذي شبه به شعر البطل "الإسكندري"، (وَيَغْمُضُ عَنْ أَوْهَامِ الكَهَنَةِ دِقّةً...). هذا الثوب الذي ظهرت يدا صاحبه الراهب (كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ)، الذي رفع يديه إلى السماء لاستجداء نزول المطر.

إن في دعوة البطل "الإسكندري" (رَحِمَ اللهُ مَنْ رَنَا لِسَعِيدٍ وَفَاطِمَةَ) دعوة للنظر إلى مصدر الحكمة (سعيد وفاطمة)، وتجلت هذه الدعوة عند "امرئ القيس" في دعوته لصحبه إلى النظر إلى مصدر الحكمة (البرق):

أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ   كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

تلك الحكمة التي إذا ما تبصر الرائي سرها تصبح له خادمة متاحة.

إِنَّهُ خَادِمٌ لَكُمْ   وَهْيَ لاَشَكَّ خَادِمَهْ

تلك الحكمة التي تجلت في قصيدة "امرئ القيس" في تبصر الراهب لسر المطر فنزل:

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ   أَمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ [1]

تأسيسا على ما سبق، فإن فعل الاستجداء، إنما هو حكم يقوم على الظاهر، إنما المقامة الهمذانية هي استجداء معرفي يعيد نص المقامة إلى أصول معرفية تراثية. «لماذا تنكر عقولنا في قراءة المقامات وما تنطوي عليه من دهاء عجيب، لماذا يشتبه علينا التحرر فنخلط بينه وبين العبودية والانتهاك الذي يصدر عن انبهار النفس» [2]. فالتجويد اللغوي الذي ميز فن المقامة وبهرجتها، وأحداثها الأسطورية، جعلتنا نقرؤها على سبيل التسلية، ففاتنا أن ننتبه إلى سر ذلك التجويد الذي قرئ على مستواه السطحي (الشكلي) لا غير، فالتجويد إن كان يرمز إلى شيء، فإنه يرمز إلى الغياب؛ فالغياب فرض يمكن اللجوء إليه كنمط من الحرص على إظهار شيء وإخفاء آخر.

تتداخل في هذه المقامة مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق، شأنها في ذلك شأن كل النصوص الأدبية التي تقوم دوما على بناء مزدوج ظاهره البساطة

---

[1]- الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، ص 55.

[2]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص207.

وباطنه عمق جليل، ففهمنا لها سوف يكون مشروطا بتفسيرها تفسيرا نصوصيا، يقوم على أساس تفسير نص بنص، من خلال تشريح القول، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية ومرجعياته المعرفية، ومد جسوره العامرة بالألفة والتواصل بين النصوص الإبداعية عبر كل الحقب المختلفة.

في الختام، فإن النموذج الذي تقدم يمكن أن يعطي الشرعية للتناص إذ بدا فعلا خلاقا يبتعد عن السطح، ويحاول تعمق التجربة الإبداعية. فقد لاحظنا أن نصا متكئا ومتداخلا مع نص آخر، لا يفضي بالضرورة إلى العقم والتكرار.

الفصل الرابع:

النص بين البنية والدلالة نحو بنية فكرية

القراءة الثانية ومفهوم البنية الفكرية

ظل مفهوم النص هو المحرك الأساسي للمناهج النقدية، وهذا ما جعل النص يتصف بالثبوت، فهو مركز تدور حوله المناهج النقدية، فكل منهج يأخذ بطرف منه ولكنه لا يوجد منهج يفلح في غلق ملفه وطيه.

هذا، وقد أثبت العديد من الباحثين مدى ارتباط الحضارة العربية بالنص وذهب بهم الأمر إلى درجة تصنيف الحضارة العربية ضمن الحضارات المركزية[1]؛ فقد شكل النص القرآني المحور/الهاجس الذي التقت عنده كل الفرق والمذاهب قراءة، وحتى في ظل الصراع الذي دار بين أنصار الشعر ومعارضيه في صدر الإسلام لا يمكن فهمه خارج إطار مركزية النص القرآني «فقد كان التعامل مع النص فريضة مطلوبة ذات أركان[2]». وقد كان هم النقد العربي القديم محاورة النصوص والكشف عن أسرارها فتباينت الآراء النقدية عند القدماء مابين من يحكم على النص من خلال الذوق الخاص الذي لا يتعدى لحظة التقبل الجمالي، وبين من يؤسس قواعد نقدية تخضع لصرامة الفكر الأرسطي الذي سيطر على الاتجاه العام في النقد العربي القديم.

باختلاف القواعد النقدية وظهور مدارس جديدة تحتكم إلى أسس لا عهد للنقد القديم بها، تعرضت تلك الآراء النقدية القديمة التي حاولت إجلاء النص وإيضاحه إلى الهز والتغيير.

أمام هذا الواقع، فإن البنية الفكرية تقوم أساسا على محاولة كشف حركية الآراء النقدية؛ إن كانت مجرد إتباع للمسار النقدي الذي تحدده المدارس النقدية، أم هي تجديد لتلك الطاقات الذهنية التي كانت خفية في النقد العربي القديم، والتي أتيح النظر إليها من خلال التطور النقدي المنطلق من تطور الفكر عامة.

إن الملاحظ على فن القراءة في نقدنا العربي أنها تكاد تتصف بالثبوت، فهي لا تعرف التطور/التجدد، وغدت النصوص في ظل هذه القراءات كالبنية المكررة توحدت فيها النصوص في صورة نص واحد لذلك « فإن فن القراءة لا ينمو نموا

[1] – حسين حنفي، التراث والتجديد، ص13.

[2] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص05.

حقيقيا في كتاباتنا عن الأدب العربي على الإجمال، هناك أعمال قليلة حفل أصحابها بالقراءة، ولكن هذه الأعمال لم تستطع أن تترك الأصداء المرجوة الواسعة وظلت معظم الدراسات متشابهة في بنيتها العقلية غير متعمقة في القراءة[1]».

إن صورة النقد العربي تتغير بتغير الأجيال باختلاف مطالبهم، ويثبت أن النقد العربي القديم يحمل معنى غير الذي استقر في أذهاننا، ومن هذا المنطلق كانت نظرة الدكتور "ناصف" نظرة ثانية مخالفة لما ألفناه وانطبع في أذهاننا عن النقد العربي، وما النظرية الثانية هذه إلا محاولة حثيثة للكشف عن البنية العقلية وعن الفعالية التي يتمتع بها نقدنا القديم من جهة، وتفاعلنا معه ومع حاضرنا من جهة أخرى، فالنظرية بطبيعتها حوار بين ماض وحاضر[2].

لأن البنى العقلية تقع في مناطق الصمت والغياب، فإن النظرية الثانية تطمح إلى الكشف عن الجانب المستور ذو الدلائل المتناثرة «لا بأس علينا أن نولي هذا المستور في النقد العربي اهتمامنا، لقد تناقلنا أحكاما لا تختلف كثيرا عن العناوين والأصناف الظاهرة وواجبنا أن نعيد ترتيب الأفكار ونقل بعضها من الهامش إلى مركز الصدارة من أجل أن تنصهر آفاقنا مع آفاق النقد العربي [3]».

تميزت الرؤية الثانية بتوسيع دائرة التراث القديم ليشمل ما هو خارج حدوده الرسمية من أصول الفقه والتصوف وتفسير كونها تنتمي لثقافة واحدة أفرزتها ظاهرة الاهتمام بالنص المركزي في هذه الثقافة، فقد بذلوا أعظم جهد في استنباط المعنى وتحقيقه، وكانوا يختلفون فيما بينهم حيث يضيف ويستوقف بعضهم بعضا، كل هذا واقع خارج دائرة الشعر، ونجم عن هذا كله تراثا هائلا لم يحظ بنصيب من الدرس والكشف[4]. ولأجل كشف البنية الفكرية المضمرة ودفع الطاقات الذهنية الخفية، فإن النظرية الثانية تسهم في بلورة نظرية تأويلية عربية تمنح لها عملية الحفر والتنقيب في التراث شرعية الوجود، فهي تقرأ التراث في كليته لأنه أمر لا يقبل التجزئة.

---

[1] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص05.

[2] – مصطفى ناصف، نقدنا القديم نحو نظرية ثانية، ص17.

[3] – نفسه، ص17.

[4] – مصطفى ناصف، الوجه الغائب، ص261.

من أجل الكشف عن البنية الفكرية فإن النظرية الثانية ترفض تلك النمطية التي تسجن اللغة في قوالب جاهزة، بل تطلق الحرية لروح اللغة التي لا يحدها إطار «إننا لا نستطيع أن نحجر على النشاط اللغوي في قالب أو قوالب، فكل نمط من هذا النشاط يدافع عن وجوده بطريقة غير واضحة تماما[1]». فتجاوز الأدبية المغلقة لربط النقد باحتياجات الجماعة بات أمرا ضروريا لأن مهمة النظرية كما يتصورها صاحبها إنما تهدف إلى «توضيح الأثقال والتبعات التي يمكن استنباطها من النصوص النقدية» [2]. ويكون إذ ذاك النقد العربي معروف/نقي المرجعيات الفكرية، ويكون فعل القراءة نابع من باطن الخطاب موصل إلى اللحظة الجمالية التي تقوم على المقارنة والتفاعل لا الخضوع والتقبل.

[1]- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص304.

[2] – مصطفى ناصف، نقدنا القديم نحو نظرية ثانية، ص17.

تطبيق: أنواع الدلالات

يحاول البحث في محطته الأخيرة أن يقدم عرضا تطبيقيا للآراء النظرية التي بلورها الدكتور "ناصف" من خلال قراءته الثانية للنقد العربي بكفتيه الرسمي وغير الرسمي، وذلك بممارسة تأويلية على نصوص قديمة محاولا أن يكشف البنية العقلية المتخفية في تلك النصوص.

كل هذا والأمر كذلك، يستوجب الشك في كل تلك القضايا التي حيكت حول عقل الشاعر الجاهلي؛ من مادية وعدم تجاوز المحسوس، واستيعاب العلاقات القريبة دون غوص أو تأمل، وعدم قدرة عقل الشاعر على إدراك الأمور من حيث هي كل موحد، فثقافته محدودة وتطلعه الفلسفي ضيق/سطحي. كل هذه القضايا علينا أن نطرحها خلف ظهورنا ونقبل بعد ذلك على تلك النصوص مصافحة/محاورة/محبة، وأن نؤمن بقدرات النص على العطاء «قد يكون من الخير أن نبدأ عصرا من التشكيك في معظم ما نعرفه عن الأدب العربي، وهذه مهمة صعبة قد تبدو خيالية، ومع ذلك فأنا أصدقك الشعور بأن الحواجز تملأ عقولنا، وتفسد علينا ضمائرنا وقلوبنا، وكل ما أعرفه على اليقين أن الأدب العربي ــ فيما يقول الدكتور "طه حسين"ــ لم يقرأ قراءة حسنة[1]» .

وعليه، فسيقدم البحث قراءة لنصين جاهليين ليثبت أن الشعر الجاهلي ينافس أي شعر آخر فقط إذا أحسنا قراءته فسيتبين لنا أنه عميق ثري.

[1] – مصطفى ناصف، شعرنا القديم نحو نظرية ثانية، ص08.

الدلالات الغيبية في معلقة عمرو بن كلثوم:

مشكلة الوجود:

لقد ظلت المقدمة الخمرية في معلقة "عمرو بن كلثوم"، امتدادا للمقدمة الطللية، التي كانت تقليدا ثابتا في القصائد الجاهلية، ذلك أن المقدمة البديلة لم تخرج عن المرجعية المعرفية التي رصتها الأطلال في عقل الشاعر الجاهلي. فالشاعر الجاهلي في تقديمه لم يكن يتحدث عن عاطفة شخصية تعتريه، إنما كان يفكر بطريقته الخاصة، وكان يحاور نفسه عن معنى الوجود، وكان ينطلق من سؤال المصير، والبحث عن علاقة الوجود بالفناء.

وإذا كان ذكر الخمرة في القصائد الجاهلية، هو ذكر مؤجل يرد بعد ذكر الأطلال، لدفع صورة الفناء ومحاولة مسحها والتخفيف منها، فقد كانت في معلقة "عمرو بن كلثوم" ذكرا معجلا لاستحضار ما بقي من اللذة التي أودت بها الأطلال إلى الفناء.

إن هذا المعجل عند "عمرو بن كلثوم"، هو السبيل ــ في نظره ــ إلى تحقيق أحلام أو أفكار أو رؤى لا يستطيع تناولها إلا بهذه الطريقة، «أي إن الخمرة في نظر شاربها وسيلة إلى ضرب من المعرفة التلقائية الغامضة، لحقائق صعبة، حقائق الحياة والوجود» [1]. فإذا كانت الأطلال قد عجزت عن الإجابة على سؤال المصير، فإن الخمرة ستكون كفيلة بالإجابة.

سؤال المصير بين الطلل والخمرة:

إن هذا المؤجل، عند "عمرو بن كلثوم" لم يخرج عن المؤجل عند غيره من الشعراء؛ لأنه لم يفلح في جعل الخمرة صورة معدلة لصورة الطلل، من خلال تأسيس مرجعية معرفية خاصة بها، تكون بديلا معرفيا عن المرجعية الطللية، بهذا ظلت المقدمة الخمرية في معلقة "عمرو بن كلثوم" امتدادا للمقدمة الطللية.

[1]– مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، ص291.

استهل الشاعر معلقته بالتنبيه:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا   وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا *

إن هذا التنبيه الذي استهلت به المعلقة، هو جزء من التنبيه المتصل بالطلل، في قول "امرئ القيس":

أَلاَ عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي   وَهَلْ يَعمن مَنْ كَانَ فِي العَصْرِ الخَوَالِي [1]

وهو تنبيه يحمل دلالة الحض على النهوض بجواب المصير، الذي تشترك الخمرة والأطلال في إطاره الزماني، (فَاصْبَحِينَا ــ صَبَاحًا). والصباح هو زمن انطلاقة التأسيس المعرفي المبحوث عنه، والذي تخصص له كل وسائل اللذة، لمغالبة الفناء إلى الحد الذي نصل فيه إلى الفناء (وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا).

فالشاعر إذن، يؤسس صورة الخمرة (ولا تبقي...)، إنما يستحضر ــ في كل ذلك ــ صورة الطلل (الطلل البالي)، ليكون "الفناء" هو الحد المشترك بين الخمرة (المؤسس للمعرفة البديلة)، والطلل (المؤسس للمعرفة القديمة).

تأسيسا على ما سبق، فإن الخمرة لا تستجيب لزمن التأسيس المعرفي "الصباح":

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا   إِذَا مَا المَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا *

فزمن التأسيس المعرفي البديل (الصباح)، وهو زمن مكتمل الإشراق، بالتالي فهو لا يتحقق إلا من خلال وسيلة مكتملة النور والإشراق (إطار الأطلال)، فإنها لم تحقق ذلك لذهاب الأثر فيها (الطلل البالي). وأما الخمرة (مُشَعْشَعَةً) **، فإنها ــ وحالتها هذه ــ لا تملك الطاقة النورانية*** المؤسسة للزمن المعرفي البديل عن زمن الطلل، ناهيك على أنها محدودة الانتشار، بذلك يتعطل مطلب زمن التأسيس

---

* – ألا: تنبيه وهو افتتاح الكلام. هب من نومه: انتبه وقام من موضعه. الصحن: القدح الواسع الضخم، الصبوح: شراب الغداة، الأندرين: قرية بالشام كثيرة الخمر (للإمام الخطيب أبي زكريا يحي بن علي التبريزي، شرح القصائد العشر ، تع: السيد محمد الخضر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ص209-210).

[1] – امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، ص139.

* – المشعشعة: الرقيقة من العصر أو من المزج، الحص: الورس. وفيها: أي في الحص أنه الزعفران، شبه صفرتها بصفرته. وقوله سخينا: لأنهم كانوا يسخنون لها الماء في الشتاء ثم يمزجونها به (شرح القصائد العشر، ص210).

** – فأما قوله: مشعشعة فإنه منصوب على الحال (شرح القصائد العشر، ص211).

*** – يشعشع الضوء: انتشر خفيفا (لسان العرب، مادة شع).

(اصبَحِينَا)، كما أن لون الصفرة، التي شبهه به (كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا)، هو لون يطغى على الطلل، فيحيل بذلك إلى الموت والفناء. بالإضافة إلى أنها عنصر عاجز عن القيام بذاته، محتاج إلى مخالطة غيره له، ليتم عملية تكوينه (إِذَا مَا المَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا).

لما كان الأمر كذلك، فإن أثرها يظل آنيا، أضعف من أن يرسخ فكرة بديلة، للفكرة المسيطرة على العقل، ولا يغير من السجية والطبع.

تَجُورُ بِذِي اللُّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ   إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا

تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرَّتْ   عَلَيهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا *

إن العدول عن الهوى الذي تتيحه الخمرة لصاحب الحاجة لا يذهب بالهوى، وإن أكبر صاحب حاجة هو الشاعر الجاهلي، وأكبر حاجة ملحة تسيطر على ذهنه هي سؤال المصير المجسد ماديا في الطلل. ولعل أكبر صورة للبخل مجسدة في صورة الطلل الذي لم يقدم لصاحبه الحاجة؛ أي إجابة تشفي هواه.

انطلاقا من هذا الأفق؛ فإن الخمرة تبعد صاحب الحاجة عن هواه مؤقتا، بالتالي لا يمكن أن تكون وسيلة لتغيير الطبع. فصفة البخل قد جبل عليها البخيل، وما بدا كرما، فهذا لا يعد تغيرا في الطبع، إنما يعود إلى هذا العدول الحاصل في هوى صاحب الحاجة، الذي عدّلته الخمرة، فأرته الشحيح سخيا، وعندما تذهب الخمرة عن صاحب الحاجة، فإنه يعود إلى إدراك هذا الشح، لأن إدراكه هذا يكون من منطلق إعاقة الشح لتحقيق الحاجة.

لأن الشاعر صاحب حاجة، يجدّ في طلبها، والتي تمثلت في هاجس السؤال الذي سكن عقله، حول العلاقة الرابطة بين الموت والحياة، ولما كان الطلل هو البديل المادي المجسد لهذه العلاقة، فقد استمر في شحه وسكوته، ما جعل الشاعر يستسلم ليقين الصحو، ويعدل عن وهم الخمرة، فيقر باليقين الغيبي.

* – تجور: تعدل، اللبانة: الحاجة.

اللحز: الضيق البخيل، إذا أمرت عليه: أي إذا أديرت. لماله فيها مهينا: يقال فلان مهين لماله إذا كان سخيا (شرح القصائد العشر، ص211)

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا   مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا **

تبدو الخمرة من خلال فعليها: "تجور" و"أمّرت عليه" في البيتين السابقين، صورة لا تملك قوة الاستمرار والصمود، لأنها تواجه زمنا غيبيا مجهولا مقدرا، هو الزمن ذاته المرئي في صورة الأطلال. فالخمرة هي محاولة هروب من الصورة الطللية، للعودة إليها مرة أخرى (وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا).

لأجل هذا، لم يقم يقين إدراك المنايا في الخمرة على تأسيس الزمن المعرفي الغيبي (صباحا)، المبحوث عنه في الطلل من أجل معرفة علاقة الموت بالحياة، بل قام على إخضاع هذا الزمن (فأصبْحِينَا)، لاستعجال اللذات وإفنائها (وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا)، قبل حلول المنايا، التي تدرك الإنسان المستجير بالخمرة، وتجمع بينه وبين صورة الطلل في مصير مشترك.

وَمَا النَّاسُ إِلاَّ كَالدِّيَارِ وَأَهْلُهَا   بِهَا يَوْمَ حَلُّوهَا وَغَدْوًا بلاَقِعُ [1]

المصير: اليقين القبلي

أمام إلحاح سؤال اليقين الغيبي، الذي أرق عقل الشاعر، فهرب منه إلى الخمرة، ولما أدرك أنه لن يفلح، هاهو يجرب هروبا آخر، هذه المرة إلى القبيلة، هذه القبيلة التي تحمل يقينا يظن الشاعر أنه سيكون بديلا عن اليقين الغيبي الذي عجزت الأطلال عن الإخبار عنه.

** – المنايا: جمع منية ويقال المنايا: الأقدار من قوله تعالى: (من نطفة إذا تمنى) النجم/ 46 معناه إذا تقدر، وقوله مقدرة لنا ومقدرينا، أي نحن مقدرون لأوقاتها، وهي مقدرة لنا.

ومعنى هذا البيت في اتصاله بما قبله إنه لما قال لها هي بصحنك حضها على ذلك، فالمعنى: فأصبحينا قبل حضور الأجل فإن الموت مقدرة لنا ونحن مقدرون لها (شرح القصائد العشر، ص 212).

[1] – لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر، بيروت، ص88.

قِفِي قَبْلَ التَّفَــرُّقِ يَا ظَعِينَـــــا نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْــــبِرِينَا
بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْـــــنًا أَقَرَّ بِهِ مَوَالِـيكَ الْعُيُونــــَا
قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صُرْمًا لِوَشْكِ الْبَيْنِ، أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا *

إن هذا اليقين المخبر عنه، هو يقين تتحكم به الأطلال في رسم صورته، فهو يقين مهدد بالتفرق (قِفِي قَبْلَ التَّفَــرُّقِ يَا ظَعِينَـــا)، كما أنه يقين لا يخرج خبره عن الماضي (أَقَرَّ بِهِ مَوَالِـيكَ الْعُيُونـــَا)، مما يرسخ صورة الطلل المرئي، ويحجب الخبر الغيبي الجامع بين الحاضر والمستقبل المبحوث عنه في علاقة الموت بالحياة.

وإذا كان هذا اليقين (نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْـــبِرِينَا)، قد قام على نشوة النصر القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، فإنه يقين لا يخرج عن اليقين الذي تقدمه نشوة الخمرة؛ لأنه مهدد بالصرم (هَلْ أَحْدَثْتِ صُرْمًا لِوَشْكِ الْبَيْنِ، أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا). فذهاب نشوة الخمر وذهاب نشوة النصر القبلي، يعيدان الشاعر إلى صورة واحدة:هي صورة الطلل، الذي ظل يطارده رغم فراره المكرر الفاشل.

عندما عجزت الأطلال عن الإخبار عن هذا اليقين الغيبي، الذي أرق عقل الشاعر، تحول هذا الأخير إلى الإخبار عن مآثر القبيلة، وفي هذا الإخبار (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، استعجال لهذا المصير "الفناء" الماثل في الأطلال بنسبة علته إلى القبيلة.

عندما عجز الشاعر عن حل مشكلة المصير (سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَايَا)، حلا قائما على اليقين الغيبي، تحول إلى اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، فجعل القبيلة صانعة لهذا المصير، ولكنه صنيع لا يتعدى نشوة الخمرة، لأن هذا الإقرار المتحدث عنه، والذي صنتعه القبيلة (أَقَرَّ بِهِ مَوَالِـيكَ الْعُيُونـــَا)، إنما هو جزء من الإقرار الغيبي، الذي يقع الشاعر وقبيلته تحت سلطته (وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَايَا).

وهذا يعني أن هذه الخيانة المتصلة بدلالات الطلل (صُرْمًا لِوَشْكِ الْبَيْنِ)، هي خيانة نشوة الخمرة للشاعر، التي لم تمنحه اللذة الكاملة المُنسية لصورة الفناء في

* – يا ظعينا: يا ظعينة أي قفي نخبرك ما لا تشكين فيه من حروبنا مع أهلك قبل أن يفارقنا أهلك. بيوم كريهة: الكريهة اسم لشدة البأس في الحروب، الموالي: العصبة، الصرم: القطيعة.وشك البين:سرعته، والمعنى: هل أحدثت قطيعة لقرب الفراق، وجعل ما تخبره به كأنه خيانة، وجعل نفسه بمنزلة الأمين الذي يحفظ السر، أي لم يغير في شيء من الحروب التي كانت بيني وبين أهلك وأنا لك بمنزل الأمين (شرح القصائد العشر، ص212-213).

الطلل، وهي تمنح امتلاك يقين قبلي غيبي قائم على إلصاق صورة الطلل "الفناء" بالآخرين والنجاة منها، وهذا ما نقرأه في ذكرى الشاعر وعاطفته، أي ما نقرأه في أطلاله التي أصبحت جزءا منه.

تَذَكَّرْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا   رَأَيْتُ حُمُولَهَا أُصُلاً حُدَيْنَا

وَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ   كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا*

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقْبٍ   أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعَتِ الحَنِينَا

وَلاَ شَمْطَاءُ لَمْ يَتْرُكْ شَقَاهَا   لَهَا مِنْ تِسْعَةٍ إِلاَّ جَنِينَا

وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ   وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لا تَعْلَمِينَا **

تخضع ذكرى الشاعر لزمن الأفول والغروب، (رَأَيْتُ حُمُولَهَا أُصُلاً حُدَيْنَا)، وهو زمن معطل لتأسيس معرفة يقينية غيبية، وإن كنا لا نعدم صورة مغالبة المكان لهذا الزمن المحيل على الفناء، فإعراض المكان واستطالته من أجل البقاء، هو جزء من هذا البقاء الذي يحمله اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، لأن صورة بقائه (كَأَسْيَافِ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا)، مقتطعة من إخبار اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا).

ولأن اليقين القبلي، لم يستطع أن يؤسس يقينا غيبيا كاشفا لعلاقة الحياة والفناء، ما جعل البحث عن الغائب مستمرا على مستوى الذكرى، في صورة ولد الناقة الذي أضلته، وفي صورة الشمطاء التي فقدت أولادها، وغياب جنينها في الأرض.

وتتأسس دلالة الطلل في صورة الناقة من خلال ضياع الأثر المبحوث عنه (أَضَلَّتْهُ)، أما في صورة الشمطاء فتتأسس من خلال دلالة الهرم والعجز وغياب الحاضر المشاهد (الجنين).

وهكذا تخضع الذكرى للدلالة الغيبية الكبرى:

* – الحمول: الإبل التي يحمل عليها، الأصل: جمع أصيل، ما بين العصر والمغرب. أعرضت: بدا بعضها، اشمخرت: طالت، بدت مستطيلة. والمعنى: أن اليمامة ظهرت فتبينتها كما نتبين السيوف إذا أشهرت (شرح القصائد العشر، ص214).

** – وجدت: حزنت، السقب: ولد الناقة الذكر، أضلته: ظل عنها، فرجعت الحنين: أي رددته حزنا على ولدها.

الشمطاء: التي ليست بشابة، يقول وجدي على هذه المرأة أشد من حزن هذه الناقة التي أضلت ولدها والمرأة التي فقدت تسعة أولادها فما من ولدها إلا جنينا أي/ أخذته الأرض تحتها.

معناه يأتيك بما لا تعلمين من الحوادث وغيرها، أي الأيام مرتهنة بالأقدار فهي توافينا من حيث لا نعلم (شرح القصائد العشر، ص216).

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا   مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا

من خلال غياب العلم الغيبي، بما تحمله الأيام من حوادث مقدرة بأقدار لا يمكن إدراكها:

وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ   وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لا تَعْلَمِينَا

قد انتقلت المعرفة عن الحاضر (اليوم)؛ لأن معرفة الحاضر مرهونة بالمعرفة المستقبلية الغيبية، التي تتأسس في (الغد وبعد الغد)، فمعرفة الحاضر التي لا تستشرف المستقبل ولا تقيم علاقة بين الحاضر والغائب، هي صورة الدار المعمورة، والإنسان الحي، وصورة الدار البلاقع، والإنسان الهالك، هذه المعرفة هي معرفة مبتورة، لا يصح أن تتصف بالعلم، فعلم الحاضر لا يتحقق إلا باقترانه بالعلم الغيبي، وهذا ما لم يحصل في صورة الأطلال الماثلة أمام العين، والعاجزة عن الإجابة عن سؤال المصير.

إن غياب هذا اليقين الغيبي، هو الذي يجعل الشاعر يعود مرة أخرى إلى اليقين القبلي، الذي حاول تقريبه من اليقين الغيبي سابقا، لينشر دلالته في المعلقة حتى نهايتها.

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا   وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا *

بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضًا   وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ   عَصِينَا المَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ   بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المحْجَرِينَا

تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ   مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُونَا

وَقَدْ هَرَّتْ كِلابُ الحَيِّ مِنَّا   وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا   يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

وفي عودة هذا اليقين القبلي للظهور محاولة لمحو صورة الذكرى الفردية التي أضعفت هذا اليقين الجمعي المذكور سابقا:

قِفِي قَبْلَ التَّفَـرُّقِ يَا ظَعِينَــــا   نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْـــبِرِينَا

وقد أضعف هذا اليقين عندما استسلم الشاعر لذكراه الفردية، وخرج عن اليقين القبلي الجمعي. وتعود الذكرى الجماعية لتحل محل الذكرى الفردية، وتغالب صورة (الصرم والبين)، التي واجهتها الذكرى الفردية في الطلل.

إذا كانت الذكرى الفردية، قد تأسست من خلال مواجهة الغائب (ولد الناقة الضال، وجنين الشمطاء المغيب في التراب)، غياب الصلة بين علم الحاضر والمستقبل، فإن الذكرى الجماعية، تتأسس من خلال الحاضر، لتحول الاهتمام إلى اليقين القبلي، الذي يؤسس دلالاته الغيبية الخاصة.

يصبح اليقين القبلي بحاجة إلى تريث وتدبر وتفكر (أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا)، كحاجة اليقين الغيبي إلى ذلك. وتبدو آثار اليقين القبلي بوضوح وجلاء، (نُورِدُ الرَّاياتِ بِيضًا / نُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا)، خلاف آثار الطلل المانعة عن رصد اليقين الغيبي، والتي تكاد أن تتمحي.

يوسع اليقين القبلي من مجال زمن التأسيس المعرفي (وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ). فصفة هذا الزمن (غر) هي نفسها صفة زمن التأسيس المعرفي، الذي انطلقت منه الأطلال (أَلاَ عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي)، والخمرة (أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا)[*]، ولكن هذا الزمن المعرفي لم يتأسس في الأطلال لغياب الأثر (الطَّلَلُ الْبَالِي)، ولم يتأسس في الخمرة لأن حالتها (مُشَعْشَعَةً) لا تستجيب للطاقة النورانية المؤسسة للزمن المعرفي.

إننا لندرك في هذا اليقين القبلي، الذي أسسته الذكرى الجماعية آثارا ظاهرة. (ترك الخيل عاكفة على سيد الخصوم، تفريق جمع الخصوم، نقل رحى الحرب لتصيب الجميع)، وقد أُسست هذه الآثار على أنقاض آثار الطلل المتصل بالذكرى الفردية، ولذلك لم يحفل في هذه المعلقة بذكر أماكن الأطلال، فعندما ذكر المكان

[*] – هذه الصفة المشتركة بين زمن التأسيس المعرفي القبلي، والطللي والخمري هي صفة النور والإشراق المأخوذ من دلالة (صباحا، أصبحينا، غر).

(اليمامة)، المتصل بالذكرى الفردية أعيدت صورة أثره إلى اليقين القبلي (كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا)، فالشاعر قد أغفل ذكر آثار الأمكنة التي كان يكثر ذكرها في الأطلال. واستبدل بها آثار القبيلة؛ لأنه كان يؤسس يقينا قبليا بديلا عن اليقين الغيبي، فسؤال المصير الذي تطرحه الأطلال قد تحول إلى سؤال المصير الذي تصنعه القبيلة.

وإذا كان سؤال المصير الباحث عن اليقين الغيبي، يهدف أساسا إلى تأسيس دين يطمئن إليه الفرد في فهم علاقة الوجود بالفناء، فإن الدين الذي يهدف الشاعر إلى تأسيسه من خلال اليقين القبلي، هو دين القبيلة التي تؤسس آثارها الظاهرة، وترفض أن تدين بغيره (عَصَيْنَا المُلْكَ فِيها أَنْ نَدِينَا)، وهو دين أوجده موروث المجد المؤسس لليقين القبلي :

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنُ سَيْفٍ   أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ المَجْدِ دِينَا **

وفي رواية (حُصُونَ الحربِ دِينَا)، بدلا من (حُصُونِ المَجْدِ) [1]، وهذا ما يؤكد تبعية هذا الدين لقانون اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، والذي توارثته القبيلة:

وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُ   زُهَيْرًا نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا
وَعَتَّابًا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا   بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِينَا
وَذَا البُرَّةِ الذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ   بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِي المُلْجِئِينَا
وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبٌ   فَأَيُّ المَجْدِ إِلاَّ قَدْ وَلَيْنَا *

هذا ما يجعلنا ننظر إلى آثار بن تغلب التي ذكرها الشاعر بأنها آثار تنطلق من يقين قبلي، بديل عن اليقين الغيبي، يفرض دينه على الآخرين، وفق قانون القبيلة (ضَرْبًا وَطَعْنًا). فما ذكره الشاعر ليس مجرد وصف شعري مندفع، «يشوبه شيء من الهوس في الحماسة حتى التهور، والمبالغة في الفخر، حتى الادعاء

** – علقمة بن سيف بن عتاب: هو الذي تولى قيادة تغلب، وأنزلهم أرض الجزيرة بعد حرب البسوس (شرح القصائد العشر، ص228).

[1] – التبريزي، شرح القصائد العشر، ص228.

* – المهلهل: هو الذي قاد حرب البسوس بسبب مقتل أخيه كليب وقد دامت أربعين سنة بين بكر وتغلب، والمهلهل هو جد عمرو بن كلثوم من قبل أمه وزهير جده من قبل أبيه.

عتاب: جد الشاعر، كلثوم: أبو الشاعر، ذو البرة: رجل من بني تغلب بن ربيعة. الساعي: أي الساعي إلى المجد، كليب:أخ المهلهل الذي قتله جساس وثارت بسببه حرب البسوس (شرح القصائد العشر، ص228-229).

الصبياني[1]»، لأن ما يبدو من هوس ومبالغة وادعاء في وصف آثار القبيلة، إنما كان بسبب إحلال هذه الآثار محل اليقين الغيبي المتصف بالخارق والمعجز.

وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ   نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتى يَبِينَا
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ   عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا
نُدَافِعُ عَنْهُمُ الأَعْدَاءَ قُدْمًا   وَنُحَمِّلُ عَنْهُمْ مَا حَمَّلُونَا
نُطاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا   وَنَضرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِيِّ لُدْنٍ   ذَوَابِلَ أَوْ بِيضٍ يَعْتَلِينَا
نَشُقُّ بِها رُؤوسَ القَوْمِ شَقًّا   وَنُخْلِيهَا الرِّقَابَ فَيَخْتَلِينَا
تَخَالُ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيهَا   وُسُوقًا بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا
نَحُزُّ رُؤُوسَهُمُ فِي غَيْرِ بِرٍّ   فَمَا يَدْرُونَ مَاذا يَتَّقُونَا
كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ   مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا ومنهُم   خُضِبْنَ بِأُرْجُوانٍ أَوْ طُلِينَا **

إذا كانت الذكرى الفردية تخفق في جمع شتات المجد الضائع، فإن الذكرى الجماعية تحافظ على هذا الموروث. «فأنا الشاعر هنا متحدة عضويا مع نحن القبيلة، بل إنها ذائبة. فوعي الشاعر غير منفصل عن وعي الجماعة» [2]. فالجماعة هي المحافظة على المجد التليد عن طريق إتباع اليقين القبلي (نُطَاعِنُ دُونَهُ). الذي يظهر هذا المجد المعلوم (حَتى يَبِينَا)، ويخرجه عن المغيب، الذي تخضع الذكرى الفردية له، من خلال مخاطبته لآثار الطلل التي لا تكاد تكشف لها شيئا.

وهذا ما يجعل من اليقين القبلي يقينا متصديا، يمنع صورة الطلل من التشكل. فقد استحضرت صورة الدار المعدة للرحيل (إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ عَلى الأَحْفَاضِ)،

---

[1] – فؤاد إفرام البستاني، المجاني الحديثة عن مجاني الأب شيخو، ج1، ط3، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1966، ص127.

** – حتى يبينا: حتى يظهر.الأحفاض: واحدها حفض وهو متاع البيت، من يلينا: من جاورنا.قدما: أي قديما. تراخى: تباعد، يقال تراخت داره إذا بعدت. غشينا: أي دنا بعضها من بعض. السمر: من الرماح أجودها. لدن: لينة. ذوابل: فيها بعض اليبس. يعتلينا: يعلون الرؤوس. الأماعز: جمع أمعز، الأرض الصلبة. الوسوق: جمع وسق وهو الحمل. من غير بر: في غير شفقة. المخاريق: ما مثل بالشيء وليس به نحو ما يلعب به الصبيان يشبهونه بالحديد. فينا وفيهم: أي إن السيوف مقابضها في أيدينا ونحن نضربهم بها، أراد أنهم كانوا يضربون بسرعة غير حافلين بمواقع سيوفهم، كما لا يحفل الصبيان بمخارقهم. الأرجوان: صبغ أحمر (شرح القصائد العشر، ص219-220).

[2] – أدونيس، كلام البدايات، ص99.

وهي صورة طللية واضحة، ولكن المجد القبلي الموروث يمنع هذه الصورة من التبعية الطللية (ونحن... نَمنَعُ مَنْ يَلِينَا) وليحقها به.

إن المجد القبلي الموروث قديم قدم الحيرة المصاحبة لسؤال المصير، والتي جعلت الأطلال منطلقها، وإذا كانت الأطلال في قدمها، قد ظلت عاجزة عن تقديم العون لسائليها (ومن يليها)، فإن المجد القبلي يقدم لمن يليه الدعم والرفد (نُدَافِعُ عَنْهُمُ الأَعْدَاءَ قُدْمًا)، وإذا كانت الأطلال قد خذلت من التجأ إليها، فلم تحمل عنه شيئا، فإن المجد القبلي قد حمل عن من والاه كل ما حمله إياه (وَنُحَمِّلُ عَنْهُمْ مَا حَمَّلُونَا). انطلاقا من اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا) المؤسس لمصير القبيلة، والمخالف لصورة الطلل، فاليقين القبلي القائم على (ضَرْبًا وَطَعْنًا) هو يقين قد تأسس على الاستمرار في البعد (نُطاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا)، وفي القرب (وَنَضرْبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا). بينما تتأسس صورة الطلل على الانقطاع في تراخي الدار (أي بعدها) وفي قربها، ففي كلا الحالتين، لا يقدم الطلل لليقين الغيبي دعما، كما هو الشأن مع موروث المجد الذي يدعم اليقين القبلي ويسيده.

يملك اليقين القبلي وسائل التأسيس (الرماح والسيوف)، وهي وسائل قادرة على تحقيق وظيفتها (نَشُقُّ بِها رُؤوسَ القَوْمِ شَقًّا)، مما يعظم من شأنها وشأن اليقين القبلي الذي تؤسسه، ويحقر ويضعف صورة الطلل، الذي نلحقه بالرافضين لهذا اليقين.

تَخَالُ جَمَاجِمَ الأَبْطالِ فِيهَا   وُسُوقًا بِالأَماعِزِ يَرْتَمِينَا

وتنتزع الدلالة الغيبية من الطلل، لتصبح تابعة لوسائل تأسيس اليقين القبلي (الرماح والسيوف):

نَحُزُّ رُؤوسَهُمُ فِي غَيْرِ برٍّ   فَمَا يَدْرُونَ مَاذا يَتَّقُونَا

فاليقين القبلي المالك لوسائل التأسيس والمنجز للأثر (نَحُزُّ رُؤوسَهُمُ) يملك صفة القدرة الغيبية المتسلطة، التي لا يعرف زمن وقوعها، ولا كيفية اتقائها (فَمَا يَدْرُونَ مَاذا يَتَّقُونَا).

يحول هذا اليقين مصير الرافضين له إلى لعبة.

كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ   مَخارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعبِينَا

يتحكم فيها لتحكمه في وسائل المصير (السيوف)، وبهذا الصنيع، يقترب من صفة القدر المتصرف في مصائر الناس، دون فهم منهم لهذا التصرف.

رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ [1]

ويفلح الشاعر في تأسيس اليقين القبلي على مواصفات غيبية، كانت الأطلال منطلقها، من خلال إثبات قدرة اليقين القبلي على إيجاد صورة الطلل.

تَخَالُ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيهَا وُسُوقًا بِالأَماعِزِ يَرْتَمِينَا

هذا الطلل الذي تعرف آثاره: (وُسُوقًا بِالأَماعِزِ يَرْتَمِينَا)، من خلال مسببات هذه الآثار (كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ)، فندرك ونعلم علم اليقين.

كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا ومنهُم خُضِبْنَ بِأُرْجُوانٍ أَوْ طُلِينَا

وهكذا ينفرد اليقين القبلي بإيجاد صورة طللية بديلة من الطلل التقليدي، من خلال محاولة امتلاكه لمجموعة من دلالات اليقين الغيبي، وتفسيرها انطلاقا من إدراك آثارها ومسبباتها.

ويستمر الشاعر في بناء اليقين القبلي، بإضفاء الصفات التي يفتقر إليها الطلل على هذا اليقين:

إِذا مَا عَيَّ بِالأَسْنَافِ حَيٌّ مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أَنْ يَكُونَا
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَدٍّ مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَا
بِفِتْيَانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْدًا وَشَيْبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَرِّبِينَا
حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِم جَمِيعًا مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَا
فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ فَنُصْبِحُ غَارَةً مُتَلَبِّبِينَا
وَأَمَّا يَوْمَ لاَ نَخْشَى عَلَيْهِمْ فَنُصْبِحُ فِي مَجَالِسِنَا ثُبِينَا
بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشَمٍ بْنِ بَكْرٍ نَدُقّ بِهِ السُّهُولَةَ وَالحُزُونَا *

[1]– زهير بن أبي سلمى، الديوان، دار صادر، بيروت، ص86.

*– الإسناف: التقدم في الحرب. عي: أراد إذا تأخر وعجز عن الإقدام في الحرب لاشتباه الأمر عليهم فلم يعلموا كيف يتوجهون له. رهوة: جبل. ذات حد:أي كتيبة ذات شوكة. محافظة: المعنىمحافظة على أنسابها. المجد: الحظ الوافر الكافي من الشرف والسؤدد،وأصل المجد في الكثرة.حديا الناس:معناه نحن أشرف الناس يقال:أنا حدياك في الأمر أي فوقك.مقارعة: مراهنة بينهم عن بنينا، أي أقارعهم على الشرف والشدة.فنصبح غارة: أي فنصبح متيقضين مستعدين. متلببين: التيلبيب: التحزم بالسلاح. الثبون: الجماعات في تفرقة. الرأس: الحي العظيم، ويقال للحي الذي لا يحتاجون إلى إعانة أحد: رأس. السهولة والحزون: أي إننا ندق به كل لين وصعب (شرح القصائد العشر، ص225ـــ222).

إن أول صفة طللية يتخلص منها اليقين القبلي هي صفة (العي)[**] العاجزة عن مواجهة المصير الغائب. وفي التخلص من هذه الصفة اقتراب من العلم المغيب في الطلل. ويتم الاقتراب من العلم عن طريق المحاولة (نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَدٍّ)، والسبق إلى المحاولة (وَكُنَّا السَّابِقِينا)، للتفرد بالأثر الدال على اليقين القبلي.

وتقوم هذه المحاولة على "فتيان" لم تشغلهم مشاغل الشباب من معاقرة الخمرة، أو الانصراف إلى اللهو والخلود إلى ذكرى الأطلال، لأنهم استبدلوا كل ذلك بقانون اليقين القبلي الجمعي (ضَرْبًا وَطَعْنًا) الذي يجعلهم (يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْدًا)، ويشاركهم الشيب في ذلك (وَشَيْبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَرِّبِينَا).

فالحكمة التي يرثها الفتيان عن الشيب، هي حكمة مغلفة بدلالة وحيدة لا تتجاوزها، هي الدلالة التي تؤسس قانون اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، فلا توجد حكمة خارج هذا القانون. لذلك كانت المفاضلة بين أبناء القبيلة وغيرهم، قائمة على هذا اليقين (مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَا).

ويوحد اليقين القبلي إنسانه على أساس التوحد الوجداني المشترك بين الأفراد.

فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ   فَتُصْبِحُ غَارَةً مُتَلَبِّبِينَا
وَأَمَّا يَوْمَ لاَ نَخْشَى عَلَيْهِمْ   فَنُصْبِحُ فِي مَجَالِسِنَا ثُبِينَا

إلى الاستغناء عن الآخرين، من خلال تأسيس حي عظيم، لا يحتاج أهله إلى إعانة أحد:

بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشَمٍ بْنِ بَكْرٍ   نَدُقُّ بِهِ السُّهُولَةَ وَالحُزُونَا

على خلاف ما نجده في الطلل، إذ تحتاج التجربة الفردية إلى مشاركة الآخرين وجدانيا:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ [1]

[**]– صفه العي: هي صفة ترتبط بعجز المنطق عن بيان مراده (عي في منطقة عجز عنه فلم يستطع بيان مراده اللسان/ عي) كما ترتبط بالجهل بالأمر، (عي الأمر: جهله/ اللسان عي) والعجز عن الإخبار والجهل بالخبر هما صفتان ملازمتان للطلل قال النابغة:

يا دار مية بالعلياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأبد
وقفت بها أصيلا أسائلها   عيت جوابا وما بالربع من أحد

(النابغة الذبياني، الديوان، دار صادر، بيرت، ص30).

[1]– امرؤ القيس، الديوان، ص31.

ولا تلبى هذه الحاجة في الطلل، فتظل التجربة الفردية تجربة مفصولة عن الآخرين.

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقُولُونَ لاَ تَهْلَكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ [1]

وهكذا يتحول اليقين القبلي إلى إرادة خارقة تواجه الإرادات المعادية:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ   تُطِيعُ بِنا الوُشاةَ وَتَزْدَرِينَا

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ   نُكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا

تَهَدَّدْنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا   مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مَقْتُوِينَا

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أعْيَتْ   عَلَى الأعداءِ قبْلَكَ أَنْ تَلِينَا

إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِها اشْمَأَزَّتْ   وَوَلَّتْهُمْ عَشَوْزَنَةً زَبُونَا

عَشَوْزَنَةً إِذِ انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ   تَدُقُّ قَفَا المُثَقِّفِ وَالجَبِينَا

فَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمَ بنِ بَكْرٍ   بِنَقْصٍ فِي خُطُوبِ الأَوَّلِينَا *

وتواجه إرادة اليقين القبلي إرادة الملك "عمرو بن هند" [2]، وفي التساؤل عن المشيئة التي تنطلق منها إرادة الملك: (بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ)، تساؤل عن ارتباط هذه الإرادة بالقدرة الغيبية التي تخضع قانون اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا) لسلطتها، فكأن قوله: (بِأَيِّ مَشِيئَةٍ) يعني دلاليا: (بأي قدر؟!).

يرفض اليقين القبلي هذا القدر، الذي يلحقه بالصورة الطللية: (نُكُونُ لِقَيلِكُمْ فِيها قَطِينا)، من خلال رفضه للاستسلام لسلطة الأثر المكاني، الذي يؤسس الصورة الطللية **؛ لأن الشاعر يرفض أن يتأسس المكان على آثاره الباقية، حتى على مستوى الذكرى الفردية.

وَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ   كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا

---

[1] - نفسه، ص31.

* - مشيئة: من شاء يشاء. يقال: أزريت بالرجل: إذا قصرت به.قيلكم: المراد هنا العبيد والخدم. القطين: المتجاورين، من قطن بالمكان إذا أقام به. مقتوين: نسبة إلى مقتى، وهو من القتو: والقتو الخدمة وخدمة الملوك خاصة. أراد بالقناة الأصل.الثقاف: ماتقوم له الرماح. اشمأزت: نفرت. عشوزنة: صلبة شديدة. الزبون: الدفوع، والزبن: الدفع. أرنت: يقول انقلبت في ثقافها صوتت وشجت قفا من يثقفها.يخاطب عمرو بن هند فيقول: هل حدثت أن أحدا اضطهدها في قديم الدهر.والخطوب: الأمور واحدها خطب (شرح القصائد العشر، ص228/225).

[2] - راجع قصة المواجهة بين الإرادتين في (ا أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تح:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص102).

** - تتضح دلالة رفض الأثر المكاني في عبارة (تكون لقيلكم قطينا) من خلال لفظة (قطينا المشتقة من قطن بالمكان إذا أقام به).

فقد رأينا كيف ألحق المكان اليمامة بقانون اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، من خلال تشبيه آثار المكان بوسائل تحقيق قانون اليقين القبلي (كَأَسْيَافٍ بِأَيْدِي مُصلِّتِينَا).

ومن هنا، يحدث التفريق بين أصل اليقين القبلي، (فَإِنَّ قَنَاتَنَا)، والأصل الطللي الذي تريد مشيئة "عمرو بن هند"، أن تلحق به قبيلة بن تغلب، هذا الأصل القبلي، يقوم على الشدة والصلابة والتماسك.

إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِها اشْمَأَزَّتْ ... وَوَلَّتْهم عَشَوْزَنَةً زَبُونَا

بينما يقوم الأصل الطللي على التفرق والتناثر وضياع الأثر بين الأمكنة.

وَقَفْتُ بِها من بَعْدِ عِشرينَ حِجَّةً ... فَلَأْيًا عَرِفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

أَثَافِيَّ سُفْعًا في مُعَرَّسِ مِرْجَلِ ... وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لَم يَتَلَمَّ [1]

وإذا كان أصل اليقين القبلي قد برئ من الاضطهاد منذ قديم الدهر، وتم الاعتراف به:

فَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمِ بنِ بَكْرٍ ... بِنَقْصٍ فِي خُطُوبِ الأَوَّلِينَا

فإن الأصل الطللي مثل الصورة الحقيقية لليأس والعجز:

وَإِنَّ شِفَائِيَ عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ ... فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ [2]

وقد يبلغ اليأس من الطلل إلى حد الدعوة إلى الانصراف عنه:

أَضْحَتْ خَلاءً وَأَضْحَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا ... أَخْنَى عَلَيْها الذِي أَخْنَى عَلَى لُبَدِ

فَعَدِّ عَمَّا تَرَى إذ لا ارْتِجَاعَ لَهُ ... وَانمِ القُتُودَ عَلى عَيْرَانَةٍ أُجُدِ [3]

يؤسس الشاعر اليقين القبلي على قدرة الإيجاد والإفناء، وكأنه بذلك يحول الأنظار عن اليقين الغيبي المتسائل عنه في الطلل:

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ في خَزَازٍ ... رَفَدْنَا فوقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا

وَنحنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى ... تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينَا

---

[1]- زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص75.

الأثافي: الحجارة التي تنصب فتوضع عليها القدر. السفع: السود. المرجل: القدر. النؤي: نهير يحفر حول المضرب ليجري فيه ماء المطر، ويصنع له حاجز لألا يدخل الماء البيت. الجذم: الأصل.

[2]- امرؤ القيس، الديوان، ص31.

[3]- النابغة الذبياني، الديوان، ص31.

قوله:احتملوا:أراد قد احتملوا. أخنى عليهم:أتى عليهم. القتود:حثيث الرمل. العيرانة:المشبهة بالعير. الأجد: التي عظم فقارها.

وَنحنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا　　وَنَحْنُ العَازِمونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكونَ لِمَا سَخِطْنَا　　ونحنُ الآخِذُونَ لِما رَضِينَا
وَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إِذا التَقَيْنَا　　وَكانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينَا
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ　　وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينَا
فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا　　وَأَبْنَا بِالمُلُوك مُصَفَّدِينَا
إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ　　أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِينَا [**]

تتصل دلالة الإيجاد التي يقوم عليها اليقين القبلي، والمؤسسة للمكان (خزاز)، الظاهر البارز:(رَفَدْنَا فوقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا)، القائم على إفناء الخصوم (أُوقِدَ في خَزَازٍ) وإلحاق الصورة الطللية بهم، انطلاقا من قانون اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، الذي يدفع صورة الطلل عن القبيلة، حتى في أسوإ الأحوال (وَنحنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى)، فسوء الحال لا يغير من علامات الإيجاد (الجِلَّة الخُور)، ولا يشيع دلائل الفناء فيها.

إن منطلق الإيجاد والإفناء، هو منطلق يتحكم فيه اليقين القبلي (نَحْنُ رَفَدْنَا، نَحْنُ الحَابِسُونَ)، وليس منطلقا مفروضا عن طريق مشيئة الغير.

فمنطلق الإيجاد والإفناء، هو منطلق ذاتي اختياري (وَنَحْنُ التَّارِكُونَ/ وَنَحْنُ الآخِذُونَ)، إن في دلالة الإفناء (ونحن التَّارِكُونَ) تكمن دلالة القدرة على إيجاد البديل عن الشيء المتروك، وهذا عن طريق التفرد بالمشيئة (وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ) المتعدية من دلالة إيجاد الذات إلى إيجاد الغير، من خلال قدرة منع الفناء عنهم.

وعندما يتعدى اليقين القبلي دلالة إيجاد الذات إلى دلالة إيجاد الآخر، فإنه يتخير وضعية إيجاده، بحيث يتميز عن إيجاد الآخر:

وَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إِذا التَقَيْنَا　　وَكانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينَا

[**] – خزاز: اسم موضع، أوقد في خزار: أوقدت نار الحرب. رفدنا:أعطينا فوق عون من أعناننا. أراطى: اسم مكان، الجلة: العظام من الإبل. الخور: الغزار الكثيرة اللبن. تسف: تأكل. الدرين:حشيش يابس، يقول:حبسنا إبلنا على الدرين صبرا حتى ظفرنا. الحاكمون: المانعون والمعنى: أننا نمنع ممن أطاعنا ونعزم أي نثبت على قتال من عصانا يقول: إذا كرهنا شيئا تركناه، ولم يستطع أحدا إجبارنا عليه، وإذا رضينا أخذنا ولم يحل بيننا وبينه أحد لعزنا وارتفاع شأننا. يقول: كنا يوم خزاز في الميمنة وكان بنو عمنا في الميسرة، وأصحاب الميمنة هم أصحاب التقدم.صال فلان على فلان: ترفع عليه، يقول حملوا حملة فيمن يليهم وحملنا حملة قيمن يلينا. آبوا: رجعوا. النهاب: جمع نهب الغنيمة. المصفدون: المغللون بالأصفاد. إليكم يا بني بكر: تباعدوا إلى أقصى ما يكون من البعد. ألما تعرفوا منا اليقينا: أي ألم تعرفوا منا الجد في الحرب عرفانا يقينا (شرح المعلقات العشر، ص232/230).

وتتم عملية التميز عن طريق الغاية المتحققة من طرف الذات والآخر، فكلاهما قد حقق الغاية (فَآبُوا... وَأُبْنَا)، ولكن غاية الآخر لا تعدو أن تكون غاية متحققة ومعلومة في الحروب(النِّهَاب وَالسَّبَايَا). أما ما حققته الذات (وَأَبْنَا بِالمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا)، فهو انتصار لليقين القبلي على المشيئة المغالبة له (بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ)، والحاملة للدلالة الغيبية المتمثلة في اقتران مشيئة المغالبة، المتمثلة في اقتران مشيئة الملوك بمشيئة القدر المحتوم. فانتصار اليقين القبلي على مشيئة الملوك هو انتصار على هذا القدر الغيبي، الذي عجزت الأطلال عن تفسيره.

ودعوة الشاعر خصومه بن بكر إلى الابتعاد (إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ)، إنما هي دعوة للبعد صادرة من خلال معرفة وقرب هؤلاء الخصوم من هذا اليقين، الذي أسسته قبيلة الشاعر (أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِينَا)، وفي هذا البعد الحاصل عن القرب دلالة يأس يثبتها الشاعر في نفوس خصومه، من أنهم عاجزون عن تأسيس يقين قبلي شبيه بيقين قبيلة الشاعر، قادر على الجمع بين الوجود والفناء في الوقت نفسه، وهذا ما علمته القبائل الأخرى، وأقرت به، وبإقرارها هذا اعترفت القبائل بامتلاك قبيلة الشاعر دلالات غيبية، تتحكم في أقدار الناس.

وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ   إِذا قُبَبٌ بِابْطَحِهَا بُنِينَا
بِأَنَّا العَاصِمونَ بِكُلِّ كَحْلٍ   وَأَنَّا البَاذِلونَ لِمُجْتَدِينَا
وَأَنَّا المَانِعونَ لِمَا يَلِينَا   إِذا مَا البِيضُ زَايَلَتِ الجُفُونَا
وَأَنَّا المُنْعِمُونَ إِذا قَدَرْنَا   وَأَنَّا المُهْلِكونَ إِذا أُتينَا
وَأَنَّا الشَّارِبُونَ المَاءَ صَفْوًا   وَيَشْرُبُ غَيْرُنَا كَدَرًا وَطِينَا *

ويتم تفصيل صور الوجود والفناء، من خلال توظيف وسائل تحقيق الوجود للكشف عن الدلالات الغيبية:

عَلَينَا البيضُ وَاليَلَبُ اليَمَانِي   وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَا
عَلَيْنا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاصٍ   تَرَى فَوقَ النِّجَادِ لَهَا غُضُونَا

* – الأبطح والبطحاء: بطن الوادي يكون فيه رمل وحصى كأنه المكان المنبطح.– العاصمون: المانعون وكحل: سنة شديدة. المجتدي: الطالب.لما يلينا: لمن يناحرنا. أي: ننعم على من أسرنا بالتخلية ونهلك من أتانا يغير علينا.

يحتمل البيت معنى مجازيا وهو أننا ننال من كل شيء أفضله ونترك أردؤه لغيرنا (شرح المعلقات العشر، ص234-235).

إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الأَبْطَالِ يَومًا   رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ القَوْمِ جُونَا
كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُونَ غُدْرٍ   تُصفقُهَا الرِّيَاحُ إِذا جَرِينَا
وَتَحْمِلُنَا غدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ   عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينَا **

تتصل وسائل تحقيق الوجود "السيوف" بالذات الجماعية(علينا... وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَا)، وكانت قد ارتبطت بالآخر(كَأَسْيَافِ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا) في صورة مقاومة الفناء واستبقاء أثر المكان (اليمامة).

تأسيسا على ما سبق، تبعت الذات من خلال تنمية صورة الآخر، إذ إن الذات الحاضرة تشترك مع الآخر الغائب في صورة واحدة (أَسْيَافٌ يَقُمْنَ = أَسْيَافِ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا)، ولكن هذه الصورة بحاجة إلى حركة من أجل تفعيل دور فضائل تحقيق الوجود (السيوف)، هذه التي يفتقدها الآخر الغائب (مُصَلِّتِينَا)، وهي التي تنميها الذات الجماعية، فتتجاوز بها الآخر (يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَا).

وبهذا تجد الذات الجماعية وسيلتها الحاضرة، انطلاقا من صورة الغائب، لتكشف هذا الغائب الذي ظل رهن الخفاء في تجربة الذات الفردية:

وَأَعْرَضَتِ اليَمَامَةُ وَاشْمَخَرَّتْ   كَأَسْيَافِ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا
فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقْبٍ   أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعَت الحَنِينَـــا
وَلاَ شَمْطَاءُ لَمْ يَتْرُكْ شَقَاهَا   لَهَا مِنْ تِسْعَةٍ إِلاَّ جَنِينَا

فإذا كانت محاولة مقاومة الفناء (كَأَسْيَافِ بِأَيْدِي مُصَلِّتِينَا) قد قامت على صورة ترجيع ذكرى الغائب (فَرَجَّعَتِ الحَنِينَـــا)، لأنها قد افتقرت هذا الغائب (أَضَلَّتْهُ). فإن وسائل تحقيق الوجود التي تعتمدها الذات الجماعية (وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَا)، تشترك مع وسائل صيانة هذا الوجود وإثبات اشتراكها، مع وسائل تحقيق الوجود (تَرَى فَوقَ النِّجَادِ لَهَا غُضُونَا).

** – البيض: جمع بيضة، وهي الخوذة. اليلب: جلود تلبس تحت الدروع، ينحنين: ينثنين من كثرة الضرب.السابغة: التامة من الدروع، الدلاص: اللينة التي تزل عنها السيوف، النجاد: حمائل السيوف. الغضون: التكسر. الجون: السود، أي تسود جلودهم من صدإ الحديد. المتون: الأوساط. الغدر: جمع غدير. شبه تشنج الدروع بالماء في الغدير إذا ضربته الرياح فصارت له طرائق.
الأجرد من الخيل: القصير الشعر الكريم. نقائذ: جمع نقيذة ما استنقذت من قوم آخرين، والنقيذة: المختارة. افتلينا: فطمنا، أي قد خلصناها من أيدي الأعداء وفطمت عندنا (شرح المعلقات العشر، ص 234/232).

وتنعكس على متون وسائل صيانة الوجود من خلال تشبيهها بماء الغدير، إذا ضربته الرياح فصارت له طرائق، صورة استحضار أولاد الشمطاء الذين غيبهم التراب (لَمْ يَتْرُكْ شَقَاهَا لَهَا مِنْ تِسْعَةٍ إلاَّ جَنِينَا)، فتظهر في صورة الدروع التي وصفت بتمام الوجود (السابغة) طبقات بعضها فوق بعض (الطرائق)، نستحضر صورة ما غيبه التراب لدى الشمطاء.

وإذا كان القدر قد افتك ولد الناقة من أمه، وحرم الشمطاء بنيها، فإن وسائل الوجود تعيد الجمع بين الأم وأبنائها، فتخلص الخيل الكريمة من أيدي الأعداء لتهبها الحياة، وتفطم بلبن اليقين القبلي (عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينَا).

المصير بين الذات الفردية والذات القبلية:

وهكذا يبنى اليقين القبلي على دلالات غيبية، قوامها إيجاد الصور الغائبة، التي عجزت الذكرى الفردية عن مواجهتها، وتوريث هذا الإيجاد القائم على صدق التفاني في تطبيق قانون اليقين القبلي (ضَرْبًا وَطَعْنًا). وهذا القانون الموروث عن الآباء (وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ) والمورث للأبناء (وَنُورِثُهَا إذا مُتْنا بَنِينَا).

لقد انصرف الشاعر عن هم التساؤل عن المصير الذاتي الذي حير الشاعر الجاهلي إلى المصير القبلي، فإيمانه المقرر سلفا:

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا   مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا

والمؤكد في قوله (وَنُورِثُهَا إذا مُتْنا بَنِينَا)، قد حول اهتمامه من آثار الفناء الماثلة في الطلل، إلى آثار المجد الماثلة في القبيلة، المؤسسة على مبدأ إفناء الآخر وإلحاقه بالصورة الطللية، ويستحضر اليقين القبلي آثاره في صورته الكاملة:

عَلى آثَارِنا بِيضٌ كِرامٌ   نُحاذِرُ أنْ تُفَارِقَ أَو تَهُونَا
ظَعَائِنُ مِنْ بَنِي جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ   خَلَطْنَ بِمَيْسَمٍ حَسَبًا وَدِينَا
أَخَذْنَ عَلى بُعُولَتِهِنَّ عَهْدًا   إِذا لاقُوا فَوَارِسُ مُعْلَمينَا
لِيَسْتَلِبُنَّ أَبْدانًا وَبيضًا   وَأَسْرى فِي الحَديدِ مُقَرَّنِينَا *

* – أي نساؤنا خلفنا نقاتل عنهن ونحذر أن نفارقهن أو يصرن إلى غيرنا.الميسم: الحسن، أي لهن مع جمالهن حسب ودين. البعل: الزوج وأصله في اللغة ما علا وارتفع. ليستلبن: اللام جواب لأخذ العهد. البيض: جمع بيضة، الخوذة.

إِذا ما رُحْنَ يَمْشِينَ الهُوَيْنَا كَما اضْطَرَبتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا
يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ بُعُولَتَنَا إِذا لَم تَمْنَعُونَا
إِذا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلا بَقِينا لِشَيْءٍ بَعْدَهُنَّ وَلا حَيِينَا
وَما مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثلُ ضَرْبٍ تَرى مِنْهُ السَّوَاعِدَ كَالقُلِينا *

يمد آثار اليقين القبلي (عَلى آثَارِنا بِيضٌ كِرامٌ) زمن التأسيس المعرفي، الذي رأيناه في قول الشاعر:

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصِينَا المَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

بنور الأثر (بِيضٌ كِرامٌ) فتزيد في توسيع مجاله ليكون بديلا عن مجال الزمن الطللي (أَلاَ عِمْ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي)، الذي انفصلت آثاره عن زمنه، وبديلا عن زمن الخمرة التي لا تستجيب حالتها (مُشَعْشَعَةً) لزمن التأسيس المعرفي (أَصْبَحِينَا).

وعندما يقوم اليقين القبلي على زمن التأسيس المعرفي المتصل بآثاره (ظَعَائِنُ مِنْ بَنِي جَشْمٍ بْنِ بَكْرٍ)، فإنه يمتلك الدلالة الغيبية المفقودة في الطلل والخمرة بسبب انفصال زمن التأسيس المعرفي عن آثاره.

وترتبط هذه الدلالة الغيبية بالدين وهو الاعتقاد اليقيني المفسر لعلاقة الزمن بأثره. وهذا ما تحقق في اليقين القبلي عندما أسست آثار اليقين القبلي (عَلى آثَارِنا بِيضٌ كِرامٌ) دينها الخاص (خَلَطْنَ بِمَيْسَمٍ حَسَبًا وَدِينَا)، وهو دين ينطلق من الوفاء بعهد هذا الدين الموروث للأبناء من الآباء:

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنُ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ المَجْدِ دِينَا

والرافض لمشيئة الغير الفردية (عَصِينَا المَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا) التي تحاول إبعاد اليقين القبلي عن دينه.

ويقوم دين اليقين القبلي على عهد بين النساء والرجال قوامه قانون (ضَرْبًا وَطَعْنًا).

أَخَذْنَ عَلَى بُعُولَتِهِنَّ عَهْدًا إِذَا لاَقُوا فَوَارِسُ مُعْلَمِينَا

*- معناه: إذا ما راح النساء يمشين الهوينا أي لا يعجلن في مشيتهن. كما اضطربت متون الشاربينا: أي يتثنينا في مشيتهن ويتمايلن كما يفعل السكرى، وهذا وصف لنعتهن. يقتن: يطعمن. القلون: جمع قلة، وهي الخشبة التي يلعب بها الصبيان يضربونها بالمقلاء، والمقلاء العود الكبير الذي يضرب به، والقلة: الخشبة الصغيرة التي تنصب (شرح المعلقات العشر، ص238/236).

لَيَسْتَلِبُنَّ أَبْدَانًا وَبَيْضًا وَأَسْرَى فِي الحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا

هذا القانون هو الذي تحكم في تجربة الشاعر الفردية:

قِفِي قَبْلَ التَّفَــرُّقِ يَا ظَعِينَـــــا نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْــــبِرِينَا

بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْــــــنًا تَقَرَّ بِهِ مَوَالِــيكَ الْعُيُونــــــا

هذا ما يعني إخضاع التجربة الفردية لدين اليقين القبلي الذي يحول المرأة من ظعينة مهددة بالتفرق وضياع الأثر إلى زوجة معلومة الأثر (نُحاذِرُ أنْ تُفَارِقَ أَو تَهُونَا)، الجامع بينها وبين زوجها هو المحافظة على إرث هذا الدين المؤسس لمجد القبيلة (يَقُلْنَ لَسْتُمْ بُعُولَتَنَا إِذَا لَم تَمْنَعُونَا).

تسهم نسوة القبيلة في مد الحياة للخيل الكريمة (يَقُتْنَ جِيَادَنَا) هذه الخيل التي كانت صورة لمقاومة الهلاك الذي حل بولد الناقة وأبناء الشمطاء عندما فطمت بلبن اليقين القبلي (عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينَا).

ويحقق دين اليقين القبلي لهؤلاء النسوة ما لم تحققه الخمرة البديلة عن الطلل. فالخمرة ــ كما رأينا ــ لا تفلح في تغيير الطبع والصفة، فلا يمكن أن تزيل صفة البخل عن البخيل إلا لوقت محدود، ولكن نسوة القبيلة المنعمات تلحق بهن صفة النعمة الدائمة الموروثة عن دين اليقين القبلي، فيأخذن صفة دائمة (إِذا ما رُحْنَ يَمْشِينَ الهُوَيْنَا)، عن طريق التذكير بصفة الخمرة المؤقتة (كَما اضْطَرَبتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا)، وهذا التأكيد دوام وثبات اليقين القبلي الذي أفلح في تأسيس يقين غيبي بديل عن اليقين المبحوث عنه في الطلل، في الوقت الذي عجزت الخمرة فيه عن تحقيق ذلك.

وفي حماية هؤلاء النسوة حماية لبقاء الوجود القبلي، لأنهن سبب استمرار هذا الوجود ويتولى قدر اليقين القبلي هذه الحماية، وهي حماية تقوم على صورة اللعب.

وَمَا مَنَعَ الظَّعَائِنَ مِثْلُ ضَرْبٍ تَرَى مِنْه السَّواعِدَ كَالقُلِينَا

وفي هذه الصورة تذكير بمبدأ التحكم في الآخرين، وإخضاع مصيرهم إلى يقين القبيلة الغيبي الذي يتخذ من مصائر الناس لعبا يلهو بها.

وعندما يمتلك اليقين القبلي التحكم في مصائر الناس، فإنه يمتلك الدنيا ومن عليها.

لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَضْحَى عَلَيْهَا وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا
إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفًا أَبِينَا أَنْ نُقِرَّ الخَسْفَ فِينَا
نُسَمَّى ظَالِمِينَ وَمَا ظَلَمْنَا وَلَكِنَّا سَنَبْدَأُ ظَالِمِينَا
إِذَا بَلَغَ الفِطَامُ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا
مَلأْنا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَظَهْرَ البَحْرِ نَمْلأُهُ سَفِينَا
أَلاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا*

إن دين اليقين القبلي الذي امتلك الدنيا والناس (لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَضْحَى عَلَيْهَا) هو دين قد رسخ قانون (ضَرْبًا وَطَعْنًا)، لإيجاد القبيلة على صورتها الكاملة (وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا).

وإذا كان دين اليقين القبلي يقوم على إزاحة المشيئة القدرية التي يفرضها الآخر (بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ)، فإن هذا الدين قد رسخ المشيئة القدرية وفرضها على الناس إلى حد الاعتراف بذلك:

نُسَمَّى ظَالِمِينَ وَمَا ظَلَمْنَا وَلَكِنَّا سَنَبْدَأُ ظَالِمِينَا

فقد تأسس دين اليقين القبلي على مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، فاتخذ الظلم منطلقا له (وَلَكِنَّا سَنَبْدَأُ ظَالِمِينَا)، اعتمادا على العدد والعدة، (مَلأْنا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا...) وتضخيمها للذات إلى حد إلغاء الآخر.

إِذَا بَلَغَ الفِطَامُ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

وإهانته وتحقيره

وَأَنَّا الشَّارِبُونَ المَاءَ صَفْوًا وَيَشْرُبُ غَيْرُنَا كَدَرًا وَطِينَا

والتحكم في مصيره:

وَنحنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمونَ إِذَا عُصِينَا

إلى حد اللعب بهذا المصير:

كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ مَخارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا

* – الخسف: ها هنا الظلم والنقصان. فنجهل فوق جهل الجاهلينا: معناه نهلكه ونعاقبه لما هو أعظم من جهله فنسب الجهل إلى نفسه وهو يريد الإهلاك والمعاقبة ليزدوج اللفظتان فتكون الثانية على مثل الفظة الأولى وهي تخالفها في المعنى لأن ذلك أخف على اللسان (شرح المعلقات العشر، ص238).

إن دين اليقين القبلي في معلقة "عمرو بن كلثوم" البديل عن الدين المبحوث عنه في الطلل من خلال العلاقات الغيبية المفسرة لصلة الفناء بالوجود، لم يقدم إجابة عن علاقة الفناء بالوجود لأنه ظل خاضعا لها:

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا   مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا

ولم تستطع هذه الصورة الغيبية التي بني عليها اليقين القبلي أن تؤسس دينا مقنعا؛ لأنها وسعت من هوة العلاقات القائمة بين الفناء والوجود عندما تحكم اليقين القبلي في مصائر الناس، فحول كل مخالف لمشيئته إلى جاهل يستحقق أن يلحق بصورة الفناء التي يمد لها الطلل، فبدلا من أن يكون اليقين القبلي صانع دين، كان صانع أطلال.

وبهذا اتسعت صورة الطلل، وباتساعها يزداد الإلحاح في طرح سؤال المصير، وهذا يعني أنه لا بد من دين بديل عن دين اليقين القبلي الجاهلي؛ لأن اليقين القبلي الذي أسسته قبيلة بني تغلب، والقائم على إخضاع الآخرين لمشيئة القبيلة عن طريق قانون القوة (ضربا وطعنا) هو اليقين الوحيد الذي يدركه الجاهلي.

وقد أدرك الناس خطر هذا الدين القائم على هذا اليقين القبلي الجاهلي فقيل: «لو أبطأ الإسلام قليلا لأكلت بنو تغلب الناس» [1].

إن هذا الدين المؤسس على اليقين القبلي الجاهلي والذي كادت بنو تغلب أن تفرضه على الناس (شرقي نجد، قضاعة أجمعين)، لم يزل إلا بمجيء الإسلام، الذي حدد علاقة الفناء بالوجود على أساس من التكامل القائم بينهما على الاشتراك في مبدأ الخلق (خَلَقَ المَوْتَ وَالحَيَاةَ)[2]، هذه العلاقة التي طالما بحث فيها الفكر الجاهلي، وكانت النتيجة هي أن الموت هو إفساد للحياة،أتى القرآن فجمع بينهما من جهة، والإنسان من جهة ثانية، على أساس مبدأ الخلق ذاته (قُلْ هُوَ الذِّي أَنْشَأَكُمْ* وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالأَبْصَارَ وَالأَفْئِدَةَ قَلِيلاً مَّا تَشْكُرُونَ)[3].

---

[1]- التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص 208.

[2]-سورة الملك، الآية 2.

*-أنشأ الشيء: أحدثه وأوجده، يقال: أنشأ الله الخلق، (محمد إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ الأعلام القرآنية، ص230.

[3]- سورة الملك، الآية 23.

ولقد أصبح الموت في اليقين الإسلامي واسطة بين النشأة الأولى، والنشأة الأخرى (قُلْ سِيرُوا فِي الأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الخَلْقَ ثُمَّ اللهُ يُنْشِئُ النَّشْأَةَ الأَخِرَةَ، إِنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)[1].

وهكذا لم يعد الموت في اليقين الإسلامي إنهاء للحياة، وصورة من صور الدمار المادي الماثل أمام العين في الأطلال، بل أصبح واسطة بين النشأة الأولى والنشأة الأخرى، وهذا ما أزال مفهوم القوة المطلقة التي كان الجاهلي يرى الموت من خلالها بأنه إفساد للحياة «فوقف أمامه الشعراء حيارى مذهولين عاجزين عن تعليله أو فهم أسراره» [2].

كما أزال الإسلام قانون اليقين القبلي الجاهلي القائم على مبدأ (ضربا وطعنا) واستبدله بقانون التقوى (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ)[3]. وحدد العلاقة بين الشعوب والقبائل من خلال مبدأ التقوى، وهو مبدأ لا ينكر الآخر ولا يحقره ولا يتحكم في مصيره، لإدراك المتقي أن المتحكم في المصير هو الخالق وحده (قُلِ اللهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ الوَاحِدُ القَهَّارُ)[4]، وهو وحده القادر على التصرف في مصائر الناس (إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ أَيُّهَا النَّاسُ وَيَأْتِ بِآخَرِينَ) [5].

[1]- سورة العنكبوت، الآية 20.
[2]- أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص278.
[3]- سورة الحجرات، الآية 13.
[4]- سورة الرعد، الآية 16.
[5]- سورة النساء، الآية 133.

دلالات المعرفة الجديدة في معلقة عبيد بن الأبرص:

دلالة المكان:

الطلل/المصير بين مرجعية الظاهر ومرجعية الباطن

لقد ألفنا في المقدمات الطللية هذا النداء* الذي يربط الشاعر بالأطلال، ويظل محاولة من محاولات التواصل وإن بدا إخفاقها، وألفنا أيضا هذا الأمر** الذي يمثل مكابرة للإبقاء على جزء من القوة التي استنزفتها صورة الدمار المحيط بالديار، كما ألفنا صور التعويذة التي يمثلها الوشم والنؤى والأواري*** «فالوشم صورة مجددة وليست صورة بالية، وكلما عرض لها البلى أتيح لها أن تبعث وأن تتجدد» [1]، بل إن عقل الشاعر تتبطنه رغبة شديدة في مقاومة الفناء المتجسد ماديا في الطلل، لذلك عكف في جل القصائد على ذكر ما لا يفنى تقريبا، لذلك كان الشاعر الجاهلي يختار العناصر الباقية «فكل شيء يقبل الزوال إلا حجارة القدر وموضع حفر الماء والأثافي» [2]، وإصراره على هذه العناصر إنما هو إصرار على إبقاء عناصر الحياة، ولكن معلقة "عبيد بن الأبرص" قد قطعت حبل التواصل بين الشاعر والأطلال، الذي كان يمده النداء، وحجبت مكابرة الأمر وطرحت تعويذة الوشم التي لا تعدو أن تكون تعويذة خيالية لأنها تفنى بفناء الإنسان كما تفنى النؤي والأواري بفناء الديار:

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ   فَالقُطَبِيَاتِ فَالذَّنُوبُ

---

* – اقرأ مثلا قصيدة النابغة الذبياني:

يا دار مية بالعلياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الابد

** – اقرأ مثلا قصيدة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومترل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

*** – اقرأ مثلا قصيدة طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

قول النابغة

وقفت بها أصيلا كي أسائلها   عيت جوابا وما بالربع من أحد

إلا أواري لأيا ما أبينها   والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد

الأواري: جمع الآري حبل يدفن في الأرض مثنيا يبرز منه شبه حلقة تشد فيها الدابة. النؤي: حفرة تجعل حول الخيمة لئلا يصل إليها الماء. المظلومة: الأرض التي حفر فيها حوض فكان في غير موضعه. الجلد: الأرض الصلبة، (شرح القصائد العشر، ص291).

[1] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص56.

[2] – نفسه، ص58.

فَرَاكِسٌ فَثُعَالِبَاتٌ   فَذَاتُ فِرْقَيْنِ فَالقَلِيبُ
فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِبِّرٍ   لَيْسَ بِهَا مِنْهُمُ عَرِيبُ
وَبُدِّلِتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشًا   وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ
أَرْضٌ تَوَارَثَهَا شُعُوبُ   وَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبُ
إِمَّا قَتِيلٌ وَإِمَّا هَالِكٌ   وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ*

إن في إشاحة "عبيد بن الأبرص" عن مقوم من مقومات العرف الجاهلي، القائم على تعويذة الفن الشعري في مخاطبة الأطلال [النداء والأمر]، والقائم على تعويذة الفكر الجاهلي الذي يصطنع آثارا بديلة تقاوم الفناء الإنساني والمادي (الوشم، النؤي، الأواري)، وهو انفصال عن مرجعية الظاهر التي يمثلها المكان في الفكر الجاهلي في محاولة مقاومته لصورة الخراب واحتفاظه ببقايا الحياة، هذه الصورة التي تقاس عليها صورة الإنسان في وجوده وفنائه.

وَمَا النَّاسُ إِلاَّ كَالدِّيَارِ وَأَهْلُهَا   بِهَا يَوْمَ حَلُّوهَا وَغَدْوًا بَلاَقِعُ**

لقد عجزت مرجعية الظاهر أن تضع مفهوم الموت في إطار الحيـــاة علـــى الرغم من اتكائها على تلك التعاويذ، وظلت فكرة المصير تلح على الشاعر الجاهلـــي وهي فكرة «تطرق وجدان الشعوب كما يقول اشبنجلر في بداية السلم الحضاري» [1].

وترتبط فكرة المصير بالإحساس القوي بالوجود الموصل إلى التفكر في الموت الذي يهدد هذا الوجود: «فالمصير لا يمثل إشكالا بالنسبة لضعيف الشخصية أو لا يصل إلى جعل هذه الأفكار قضية بالنسبة له» [2]. ولم يكن الشاعر الجاهلي ضعيف الشخصية، ولكن مرجعية الظاهر التي كان يتخذها منطلقا لتفسير فكرة

---

*–ملحوب: ماء لبني أسد. القطبيات: اسم جبل. الذنوب: موضع في ديار بني أسد. راكس وثعالبات:موضعان. ذات فوقين:هضبة لبني أسد. القليب: البئر. عردة: موضع. حبر: جبل في ديار بني سليم. عريب: أحد. شعوب:اسم للمنية. محروب:مسلوب.يقول: إن لم يقتل وعمر حتى يشب، فشيبه شين له، وكانوا يستحبون أن يموت الرجل وفيه بقيه قبل أن يفرط به الكبر (شرح القصائد العشر، ص304.)

**– لبيد بن ربيعة، الديوان، ص88.

[1]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص171.

[2]– المصدر السابق، ص171.

المصير هي التي حالت دون وضوح الأفكار الجامعة بين الموت والحياة، والتي جعلها الشاعر قضيته الأساسية.

لقد وجد "عبيد" أن الموت هو الذي يرث الأرض (وكل من حلها محروب). فالأمكنة المحيطة به تمثل الوحشة والعدم، وهذا ما يزيد من شعوره بالإحساس بمشقة الوجود، فكان لابد من أن ينطلق من داخله ليدفع هذه الوحشة عن الوجود.

عَيْنَاكَ دَمْعُهَا سَرُوبُ   كَأَنَّ شَانِيهِمَا شَعِيبُ

وَاهِيَةٌ أَوْ مَعِينٌ مُمْعِنٌ   مِنْ هَضْبَةٍ دُونَهَا لُهُوبُ

أَوْ فَلَجٌ بِبَطْنِ وَادٍ   لِلمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبُ

أَوْ جَدْوَلٌ فِي ظِلَالِ نَخْلٍ   لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ *

أمام توجه الشاعر إلى عالمه الداخلي تبدأ مرجعية الظاهر في التراجع، لتحل محلها مرجعية الباطن، ولعل في مرجعية الباطن البديلة، بعث لصوت الشاعر الذي ينبعث من الداخل ليعيد تشكيل الأمكنة تشكيلا جديدا يبعث الإحساس بالوجود.

فالأمكنة خربة، وصوت الشاعر هو الذي يحييها، وإذا سكت الشاعر بدت الأمكنة المعلومة بلا معنى، فالشاعر هو الذي يعطي المكان قدرة على النطق من خلال صرف المكان من معرفة الظاهر إلى معرفة الباطن.

البديل المكاني/البديل المعرفي (معرفة الباطن)

ويبدو أن "عبيد بن الأبرص" قد كان منصرفا عن معرفة الظاهر انصرافا كليا، فلم يتوجه إلى سؤال الأطلال، ولم يبادر بالتحية، ولم يظهر التحسر على فناء الديار، كما هو شائع في الشعر الجاهلي. فكأن الشاعر كان يسارع إلى إفنائها أو الإقرار بفنائها ليبحث عن البديل المعرفي، وهو التحول من سؤال الأطلال إلى

*- سروب: من سرب الماء يسرب سال. الشأن: مجرى الدمع. الشعيب: القربة الخلقة. واهية: بالية. المعين: الذي يأتي على وجه الأرض من الماء فلا يرده شيء. الممعن: المسرع. اللهوب: (ج) لهب، وهو شق في الجبل.

يقول كأن دمعة ماء يمعن من هذه الهضبة منحدرا. وإذا كان كذلك كان أسرع له إذا انحدر إلى أسفل وفي أسفلها لهوب.

فلج: نهر صغير. قسيب الماء. عجيجه صوت جربة. الجدول: النهر الصغير. سكوب: أراد انسكاب (شرح القصائد العشر، ص305-304).

سؤال الله الذي يؤسس المرجعية المعرفية الجديدة الكاشفة عن سر علاقة الوجود بالفناء (وَسَائِلُ اللهِ لاَ يَخِيبُ).

يعيد الشاعر تشكيل الأمكنة الواردة في المقدمة الطللية (ماء + موضع + هضبة + جبل) عن طريق البكاء، وبكاؤه ليس عجزا بل هو إصرار على مواجهة العجز عن طريق خصوصية التطهير التي يمتلكها البكاء.

إن خصوصية التطهير هي التي حولت المكان المائي (ملحوب+ القليب) من هيئة السكون المرتبط بالفناء، إلى هيئة الحركة الباعثة على الحياة (عَيْنَاكَ دَمْعُهَا سَرُوبُ).

إن هذه العلاقة بين القربة البالية المشكلة لمجرى الدمع (كَأَنَّ شَأنِيهِمَا شَعِيبُ)، وبلى الأمكنة المذكورة والمشكلة للمنازل المقفرة دلالة على قوة التطهير الباعثة للحياة في الفناء. وهذا ما يتيح تشكل أمكنة تعج بالحياة، بديلة من الأمكنة الطللية الصامتة.

تنبعث الحركة في الأمكنة البديلة (معين+ممعن)، فتبدأ صورة الظاهر في التراجع (مِنْ هَضْبَةٍ دُونَهَا لُهُوبُ)، ويؤسس الباطن صورة المكان (أَوْ فَلَجٌ بِبَطْنِ وَادٍ، أَوْ جَدْوَلٌ فِي ظِلاَلِ نَخْلٍ)، وهي صورة تقوم على الخفاء (لِلمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبُ، لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبُ).

لقد أحسن الشاعر الاستماع إلى صوت المكان (قسيب+سكوب)، وحسن الاستماع من حسن الفهم، وقد بدأ حسن الفهم يقود الشاعر إلى إدراك الفارق بين الأمكنة الصامتة المشكلة للطلل والأمكنة الناطقة المتكلمة التي يجب الاستماع إليها من خلال الانصراف عن معرفة الظاهر إلى معرفة الباطن.

إن هذا الإدراك للبديل المكاني الناطق هو الذي أزال وحشة الأماكن الطللية وبدأ في بعث التصابي في قلب الشاعر:

تَصْبُو وَأَنَّى لَكَ التَّصَابِي	أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ المَشِيبُ
إِنْ يَكُ حُوِّلَ مِنْهَا أَهْلُهَا	فَلاَ بَدِيءٌ وَلاَ عَجِيبُ
أَوْ يَكُ قَدْ أَقْفَرَ مِنْهَا جَوُّهَا	وَعَادَهَا المَحَلُّ وَالجُدُوبُ
فَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسُهَا	وَكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْذُوبُ

وَكُلُّ ذِي إِبِلٍ مَوْرُوثٌ   وَكُلُّ ذِي سَلَبٍ مَسْلُوبُ
وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَؤُوبُ   وَغَائِبُ المَوْتِ لاَ يَؤُوبُ*

فتصابي الشاعر هو انسياق وراء هذا الصوت، الذي شكلته تحية المكان. ويرتبط تحقق التصابي بكشف سر هذه التحية، ولكن البحث عن حقيقة تحية المكان مازال في بدايته، لذلك فإن صورة بلى الإنسان الظاهرة، (أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ المَشِيبُ)، المرتبطة ببلى المكان الظاهر (أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ... وَالشَّيْبُ شَيِّنٌ لِمَنْ يَشِيبُ)، تقف حاجزا أمام كشف سر خفايا تحية المكان.

مرجعية الباطن/المعرفة الغيبية:

لقد رأينا في المقدمة الطللية أن صورة بلى الإنسان الظاهرة (وَالشَّيْبُ شَيِّنٌ لِمَنْ يَشِيبُ) قد ارتبطت بالفناء (إِمَّا قَتِيلٌ وَإِمَّا هَالِكٌ) الذي حل بالديار (أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ)، وقد بدأت هذه الصورة تفقد من حدة اتصالها بالظاهر على الرغم من تكرارها (أَنَّى لَكَ التَّصَابِي، أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ المَشِيبُ)؛ لأنها ارتبطت بمحاولة التصابي التي يتيحها البحث في حقيقة تحية المكان. وهذا ما جعل دلالة ظاهر الفناء التسلسلي السريع الذي أوجده عطف الإقفار (القُطَبِيَاتِ فَالذَّنُوبُ فَرَاكِسٌ...) في المقدمة الطللية يختفي ليحل محله تسويغ هذا الإقفار (فلا برئ ولا عجيب فكل ذي نعمة مخلوسها...) .

إن تسويغ هذا الإقفار يستند إلى معرفة الباطن التي تتجاوز حقيقة الظاهر (وكل ذي غيبة يؤوب)، لتبحث في الحقيقة الغائبة (وغائب الموت لا يؤوب)، فالشاعر قد تجاوز ما هو كائن في الظاهر إلى ما يمكن أن يكون في الغيب «وقديما ذهب أرسطو إلى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ» [1]. وهذا ما نلمسه في الشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي «مشغول بما يخشى أن يكون» [2] فقول "عبيد":

* – تصبو: من الصبوة يعني العشق. أنى لك: كيف لك. راعك: أفزعك. حولوا: نقلوا. البديء: المبتدأ أي ليس أول من خلا من الديار وليس ذلك بعجيب. جوها: وسطها. عادها: أصابها. المحل والجدب واحد. المخلوس والمسلوب واحد.
يقول من كان له شيء سلبه من غيره فسيسلب منه يوما (شرح القصائد العشر ، ص305-306).

[1] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص179.

[2] – نفسه، ص179.

وكل ذي غيبة يؤوب   وغائب الموت لا يؤوب

لا يفصل الحياة عن الموت كما يبدو في الظاهر، بل هو محاولة لفهم العلاقة الجامعة بينهما، وهذا المعنى يؤيده البيت الموالي:

أَعَاقِرٌ مِثْلُ ذَاتِ رَحْمٍ   أَمْ غَانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيبُ

فالعاقر من النساء، التي لم تلد، ومن الرمال التي لا تنبت[1]. إنها علاقة الإنسان بالأرض في دفع الحرمان المجسد في المقدمة الطللية، فهذا العقم هو العقم المعرفي الذي لا يقيم علاقة بين الموت والحياة في الأرض والإنسان.

والدليل على أن هذا العقم هو عقم معرفي هو قوله في الشطر الثاني من البيت: (أَمْ غَانِمٌ مِثْلُ مَنْ يَخِيبُ

إننا لو قارنا قوله: (وكل ذي سلب مسلوب)، وقوله: (أم غانم مثل من يخيب)، مقارنة ظاهرية لوجدنا أن المعنى واحد؛ لأن الغانم هو من يسلب غيره وبالتالي فإنه يتعرض لقانون الحرمان (وكل ذي سلب مسلوب).

إن قانون الحرمان في قوله: (وكل ذي سلب مسلوب) قائم على ظاهر المعرفة التي لم تحدد علاقة حقيقية بين الموت والحياة؛ لأنها مرتبطة بمفهوم الطلل في الفكر الجاهلي والمتمثل في أنه عملية دمار تتبع عملية الحياة. أما قوله:(أو غانم مثل من يخيب)، فقد ارتبط بإدراك العلاقة المعرفية بين الحياة والموت: (أعاقر مثل ذات رحم). وهكذا يصبح الغنم هو الولادة التي ينتجها رحم المعرفة الجديدة والمتمثل في البيت الموالي:

مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ يَحْرِمُوهُ   وَسَائِلُ اللهِ لاَ يَخِيبُ

فسؤال الناس ارتبط بالخيبة المذكرة بصورة الحرمان، الواقع على الأرض والإنسان المشتركين في صفة العقم (العاقر)، إنها صفة الطلل العاجز أن يكون ذا رحم تحقق الغنم بميلاد معرفة جامحة بين عمار الأرض وخرابها، وحياة الإنسان وهلاكه.

ويتحول الشاعر من الحرمان القائم على سؤال الناس، إلى سؤال الله المحقق للمعرفة: (وَسَائِلُ اللهِ لاَ يَخِيبُ)، فيتحقق الخير المعرفي الكامل:

---

[1]– التبريزي، شرح القصائد العشر، ص306.

بِاللهِ يُدْرَكُ كُلُّ خَيْرٍ وَالقَوْلُ فِي بَعْضِهِ تَلْغِيبُ*

إن هذه المعرفة الجديدة: (بِاللهِ يُدْرَكُ كُلُّ خَيْرٍ)، هي المحققة للتصابي لأنها تفصل بين ضعف القول وقوته: (وَالقَوْلُ فِي بَعْضِهِ تَلْغِيبُ)، وبذلك يخرج التصابي عن النزق والطيش المرتبطين بالضعف المؤسس لبعض القول ليتصل بجوهر المعرفة الإلهية:

وَاللهُ لَيْسَ شَرِيكٌ عَلاَّمُ مَا أَخْفَتِ القُلُوبُ

هذه المعرفة كفيلة بكشف خفايا السر الذي شكل بكاء الشاعر، الذي لم يكن بكاؤه بكاء المتصابي الباحث عن ذكرى في الأرض، وعند الإنسان، بل كان بكاء الباحث عن معرفة توحد بين الأرض والإنسان.

إن الشاعر يبحث في علم الله عن علم قلبه الذي صورته عيناه في بكائه، فالشاعر عاجز عن إدراك هذا العلم القلبي الخفي إلا من خلال مرجعية معرفية كاملة هي علم الله (عَلاَّمُ مَا أَخْفَتِ القُلُوبُ).

فما يخفيه قلب الشاعر من تصاب يصطدم بمعرفة الناس، (أنى لك التصابي أنى وقد راعك المشيب)، ولكن الشاعر يقاوم هذه المعرفة المتصلة بالحرمان بمعرفة جديدة بها (يدرك كل خير)، بعيدة عن ضعف القول السائد بين الناس: (والقول في بعضه تلغيب).

وتمنح هذه المرجعية المعرفية: (والله... علام ما أخفت القلوب)، مفهوما جديدا للوجود والفناء:

أَفْلِحْ بِمَا شِئْتَ فَقَدْ يُبْلَغُ بِالــ ـــضَّعْفِ وَقَدْ يُخْدَعُ الأَرِيبُ *

فلم يعد الضعف مصدرا للفناء كما هو شائع في آثار الأطلال في الفكر الجاهلي، وكما ورد عند الشاعر في وصف المنازل المقفرة، بل أصبح الضعف مصدرا للاعتبار والتفكير في المعرفة الجديدة.

* –تلغيب: ضعف، (شرح القصائد العشر ، ص306).

* – أفلح: من الفلاح وهو البقاء. أي عش كيف شئت فقد يدرك الضعيف بضعفه ما لا يدرك القوي، وقديخدع الأريب العاقل (شرح القصائد العشر ، ص307).

لقد أصبح الضعف موصلا إلى حقيقة لم تتكشف في وصف المنازل المقفرة؛ لأن الضعف حينها لم يكن يستند إلى مرجعية معرفية، بل كان خاضعا لقانون قوة الفناء الذي عم الديار وساكنيها.

إن الضعف بالمفهوم الجديد يعني الإقرار بإتباع جوهر المعرفة الغيبية، الكاشف عن حقيقة الوجود. لذلك فإن أي وجود مهما طال (أفلح بما شئت) خارج جوهر المعرفة الغيبية، ومهما كانت قوته فإن مآله الإخفاق (وقد يخدع الأريب). إن إخفاق العقل لا يعني التقليل من دوره في فهم علاقة البقاء بالفناء، ولكن يعني عدم تبعية العقل للمرجعية المعرفية الجديدة، التي حددها الشاعر (والله... علام ما أخفت القلوب)، وبقاؤه في فلك المعرفة الجاهلية التي تؤمن بقوة الأثر المادي، والذي تتخذ منه صورة بقاء الإنسان وفنائه:

وَمَا النَّاسُ إِلاَّ كَالدِّيَارِ وَأَهْلُهَا بِهَا يَوْمَ حَلُّوَها وَغَدْوًا بلاَقِعُ

والتي تبني أقوالها في تفسير ظاهرة الوجود والفناء على ضعف القول (والقول في بعضه تلغيب)، لأنها تبتعد عن جوهر المعرفة الأصيل الذي به (يدرك كل خير).

إن تصابي الشاعر قائم على مغالبة ضعف القول المؤسس للمعرفة السائدة (أنى لك التصابي، أنى وقد راعك المشيب)، هذه المعرفة التي تؤسس ضعف قولها على ضعف الأثر المادي الماثل للعيان، والمتمثل في الجمع بين صورة الديار المقفرة والإنسان الهالك من خلال حلول الشيب به.

وفي مقابل ذلك يستسلم الشاعر للضعف الذي يقربه من المرجعية المعرفية الجديدة (والله علام ما أخفت القلوب)، لأنه يرى في هذا الاستسلام بلوغ غايته (فقد يبلغ بالضعف)، وهذه الغاية هي تحقيق التصابي الذي تقوم المرجعية المعرفية السائدة عائقا في سبيل تحقيقه، (أنى لك التصابي أنى، أنى وقد راعك المشيب).

وتقدم المرجعية المعرفية الجديدة العظة، وعظتها تخرج عن ضعف أقوال الناس (والقول في بعضه تلغيب) ـــ لأن هذه الأقوال قد قامت على الحرمان (من يسأل الناس يحرموه) ـــ لتتصل بعظة الدهر:

لاَ يَعِظِ النَّاسُ مَنْ لاَ يَعِظِ الدَّ هْــرُ وَلاَ يَنْفَعُ التَّلْبِيبُ [*]

وعظة الدهر هي عظة الحياة الدنيا كلها [**]. ولا يمكن أن تكون للحياة الدنيا عظة إلا إذا فهمت علاقة هذه الحياة بالموت؛ لأن العظة تقوم على وصل الشيء بنهايته. وهذا ما عجزت المرجعية المعرفية الجاهلية على إيجاده في تفسير الرابط بين الحياة والموت؛ لأنها لم تستند على عظة الدهر، بل استندت على عظة الناس، وعظة الناس قائمة على الحرمان، (ومن يسأل الناس يحرموه)، والحرمان انفصال مانع لتحقيق العظة القائمة على الاتصال.

جدلية الموت/الحياة في ظل المعرفة الجديدة:

وإذا كانت المعرفة الجديدة قائمة على إدراك خفايا القلوب (والله... علام ما أخفت القلوب)، فإنه لا يمكن الاقتراب منها إلا إذا تم الاعتراف لها بقوة هذا العلم عن طريق الاعتراف بالضعف أمامها، هذا الضعف الموصل إلى الغاية (وقد يبلغ بالضعف)، وما الغاية المرجوة من هذه المرجعية المعرفية إلا إدراك عظة الدهر الجامعة بين الوجود والفناء، والتي كونت تصابي الشاعر من خلال بحثه في خفايا الأشياء (فلج ببطن واد للماء من تحته قسيب، جدول في ظلال نخل، للماء من تحته سكوب).

إن هذه المرجعية المعرفية المحيطة بخفايا القلوب هي التي تعرف الشاعر بخفايا قلبه. وعندما يدرك الشاعر خفايا هذا القلب يصل إلى التصابي الذي لا سبيل إلى الوصول إليه إلا بالاستسلام لهذه المرجعية الغيبية التي تدرك الخفاء وتجليه.

وبذلك تصبح هذه المرجعية المعرفية أصلا لقوة العلم لا ينفع معها تكلف العلم وتصنعه (ولا ينفع التلبيب)، لأن تكلف العلم وتصنعه يعيد صاحبه إلى الحرمان الذي لم يؤسس عظة الحياة الدنيا، لأنه قام على ضعف القول البعيد عن قوة العلم (والقول في بعضه تلغيب).

[*] – يقول من لم يتعظ بالدهر فإن الناس لا يقدرون على عظته. التلبيب: تكلف اللب من غير طباع ولا غريزة، ويطلق اللب على العقل (شرح القصائد العشر ، ص307).

[**] – الدهر: مدة الحياة الدنيا كلها، (المعجم الوسيط، دهر).

وتحل سجيات القلوب بدلا من التلبيب:

إِلاَّ سَجِيَّاتُ مَا القُلُوبِ   وَكَمْ يَصِيرَنَّ شَائِنًا حَبِيبُ *

فإذا كان التلبيب هو تكلف اللب من غير طباع ولا غريزة، فسجيات القلوب هي اتباع الطبع والغريزة **، وهذا يعني أن المعرفة الجديدة هي معرفة تقوم على أساس طبيعة الإنسان وغريزته، وأكبر غريزة تتحكم في الإنسان هي غريزة البقاء، وما يراه الإنسان من خراب ماثل أمامه يهدد هذه الغريزة ويفسدها، ولكن علم المعرفة الجديدة الذي ينطلق من علم ما أخفت القلوب يهيئ هذه القلوب لسجية تجمع بين غريزة البقاء وصورة الفناء، وليس أدل على هذا الجمع بين الشيء وضده من صورة العدو الذي يتحول إلى صديق (وكم يصيرن شائنا حبيب).

إن صورة العدو هي صورة ذلك الخراب الذي يحل بالمنازل والناس على حد سواء فيفسد غريزة البقاء، ولكن القلوب عندما تعود إلى طباعها وغريزتها التي تستمدها من عظة الدهر القائمة على علم المعرفة الجديدة تطمئن بالجمع بين غريزة البقاء وصورة الفناء كما تطمئن بتحول العدو إلى صديق.

ويتأسس التصابي في قلب الشاعر من خلال الجمع بين غريزة البقاء، وصورة الفناء:

سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا   وَلاَ تَقُلْ إِنَّنِي غَرِيبُ *

وقد كان هذا الاغتراب الواقع بين الإنسان وأرضه هو المانع لحصول هذا التصابي:

أَرْضٌ تَوَارَثَهَا شُعُوبُ   وَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبُ **

إن هذا الانقطاع بين الإنسان وأرضه في المقدمة الطللية قد تحول بعد تصابي الشاعر إلى وصل بين الإنسان وأرض غيره، وهذا يعني أن الشاعر لا يحدثنا عن

---

* – ما صلة، يقول لا ينفع التلبيب إلا سجيات القلوب. الشانئ: المبغض، يقول: كثيرا ما يتحول العدو صديقا (شرح القصائد العشر ، ص307).

** – السجية: الطبيعة والخلق.

* – ساعد: من المساعدة أي ساعدهم ودارهم إلا أخرجوك من بينهم، ولا تقل إنني غريب: أي واهتم على أمورهم كلها ولا تقل لا أفعل ذلك لأنني غريب، (شرح القصائد العشر ، ص307).

** – معظم الأماكن المكونة للأرض هي أماكن لبني أسد التي منها الشاعر، راجع: ابن قتيبة، الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، ص 119.

غربة الدار في قوله: (ولا تقل إنني غريب)، بل يشير إلى اغتراب في المعرفة يجعل من الإنسان غريبا في داره.

إن الغربة تقع في الانفصام المعرفي، وهذا يعني أن الشاعر يترقب معرفة جديدة، محققة للتصابي تجمع بين الأرض والإنسان لا تحدها أماكن بعينها (ملحوب، القطبيات، الذنوب، راكس، ثعالبات، ذات فرقين، القليب، عردة، قفا حبر).

دلالة المكان/المعرفة الجديدة:

لقد ألفنا مغالبة الشاعر الجاهلي للزمن المؤدي إلى الفناء بإكثاره من ذكر الأمكنة وكأنه يجعل من هذه الأمكنة تعويذة لرد هذا القضاء المحتوم، الذي يجلبه الزمن «فذكر الأماكن ضرب من الرقي، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توخي فكرة السفر، إن الإنسان يلجأ إلى فكرة العدد حين يشتد حرصه، وكذلك يفعل الشاعر... فضلا عن أن المكان يعتبر ــ عنده ــ بؤرة انصهار الزمان» [1].

ولكننا في قصيدة "عبيد بن الأبرص" نجده قد أدرك بطلان هذه التعويذة من خلال توحيده بين مطلق الأرض (ساعد بأرض)، ومطلق الإنسان (ولا تقل إنني غريب). وما أوصله إلى هذا هو المرجعية المعرفية المطلقة التي انطلق منها (والله علام ما أخفت القلوب)، والتي تحقق الوصل وتبعد الحرمان:

وَقَدْ يُوصَلُ النَّازِحُ النَّائِيُّ وَقَدْ يُقْطَعُ ذُو السُّهْمَةِ القَرِيبُ*

إن الوصل والقطع هما صورتان للاتصال بالمعرفة الجديدة والانفصال عنها، فقط قطع الشاعر عن منازله في المقدمة الطللية وهو (ذو السهمة القريب)، ووصل معرفيا بأرض غيره وهو (النازح النائي)، بعد أن اتصل بالمعرفة الجديدة.

لقد حلت المعرفة الجديدة بديلا عن المكان في تحديد مفهوم الوصل والقطع، فيتأسس المكان بحلول هذه المعرفة (قد يوصل النازح النائي)، وإن بدا بعد المكان

[1] – مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص62.

* – النازح والنائي: واحد البعيد. السهمة: السهم: النصيب.يقول: يعق الناس إذا قاربتهم، ويصلون الأباعد فلا يمنعك إذا كنت في غربة أن تخالط الناس بالمساعدة لهم، (شرح القصائد العشر، ص308).

ونزوح الناس عنه، وينعدم بانعدامها، (وقد يقطع ذو السهمة القريب)، وإن بدا قرب المكان وصلة الناس به.

وهكذا تؤسس (سجيات القلوب) هذا الاطمئنان المعرفي بالحقيقة الجديدة المزيلة لصورة الطلل السائد في المعرفة القديمة، والتي يقع فيها الوصل والقطع على المكان وصلته بالناس

وَمَا النَّاسُ إلاَّ كَالدِّيَارِ وَأَهْلُهَا بِهَا يَوْمَ حَلُّوهَا وَغَدْوًا بلاَقِعُ

إن الاطمئنان لهذه الحقيقة هو الذي يزيل عذاب الشك الذي يساور الشاعر:

وَالمَرْءُ مَا عَاشَ فِي تَكْذِيبِ طُولُ الحَيَاةِ لَهُ تَعْذِيبُ

الذي لم تقدم له المعرفة الجاهلية شيئا يطمئن به قلبه، لأنها لم تفلح في تأسيس (سجيات القلوب)، التي تجمع بين غريزة البقاء وحقيقة الفناء استنادا إلى معرفة حقيقية بهذه القلوب (والله علام ما أخفقت القلوب).

لذلك كنا نرى الشاعر الجاهلي وهو يعاين الأمكنة الزائلة لا يجد وصلا بينه وبين هذه الأمكنة، فيدعو إلى التحول عنها [**].

دلالة الرحلة/المعرفة الجديدة:

ويقع التحول عن الأمكنة في الرحلة، فالرحلة هي توسيع لفضاء المكان الذي كانت الأطلال قد حددته بمجموعة مسميات، وهي بحث في الأرض بديل عن البحث في آثار الأمكنة المذكورة، وهي رفض ضمني للتمسك بمكان بعينه، فهي بحث في المطلق، ولاشك أن البحث في المطلق يحتاج إلى منطلق معرفي وإلا فإنه سيظل

[**] – اقرأ مثلا قول امرئ القيس: وإن شفاني عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول

وقول لبيد بن ربيعة: فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها

الصم: الصخور. الخوالد: البواقي. يقول كيف نسأل ما لا يفهم.

وقول الحارث بن حلزة: لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـــ يوم دلها وما يرد البكاء

فيها: أي في المواضع المذكورة. دلها: باطلا.

وقال النابغة الذبياني: فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له وأنم القتود على عيرانة أجد

فعد عما ترى: يعني ما ترى من خراب الدور. القتود: خشب الرحل العيرانة: الناقة المشبهو بالعير لصلابة خفها وشدته. الأجد: التي عظم فقارها.

مجرد عبث وجهد دون طائل، «ما السعي أو الرحلة المتداولة في الشعر الجاهلي ؟ أليست جزءا أساسيا من البحث عن حقيقة هذا البحث الذي يتضح في الأنظمة الثقافية المتفاوتة في شكل رحـــلات» [1].

إن ما يميز رحلة "عبيد بن الأبرص" الباحثة عن المطلق هو انطلاقها من مرجعية معرفية (والله علام ما أخفت القلوب)، تقوم على الغائب الخفي ليكون بديلا للظاهر الجلي، الذي تقدمه المعرفة الجاهلية، وأبرز صورة للظاهر الجلي هي صورة آثار الديار التي عجزت المعرفة الجاهلية عن تفسير حقيقتها الخفية، فوقفت عند ظاهرها مما أدى إلى يأس الشعراء من هذه المعرفة فراحوا يبحثون عن معرفة بديلة، فكانت الرحلة، فالرحلة بحث عن حقيقة الظاهر، وتنقيب عما خفي من آثار الديار لضمه إلى آثارها الظاهرة من أجل الوصول إلى الحقيقة التي تؤرق الشاعر الجاهلي، وهي العلاقة الجامعة بين البقاء والفناء، أي بين الأثر الظاهر والأثر الخفي.

يقر الشاعر بكثرة محاولاته [*] المؤسسة للمكان:

بَلْ رُبَّ مَاءٍ وَرَدْتُهُ آجِنٍ   سَبِيلُهُ خَائِفٌ جَدِيبُ [*]

وهو بذلك يسعى إلى تحقيق المفهوم المطلق للأرض:

سَاعِدْ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا   وَلاَ تَقُلْ إِنَّنِي غَرِيبُ

ولكن على الرغم من كثرة المحاولات المؤسسة للمكان، فإن المكان يظل بعيدا عن تحقيق هذه الغاية (سبيله خائف جديب) بسبب هذا الانفصام الواقع بين الشاعر والمكان والذي يبعد تحقق التصابي في قلب الشاعر؛ لأن المكان المورود قد تأسس على الظاهر المتغير المجدب (بل رب ماء وردته آجن)، والتغير المجدب هو صورة المكان الطللي المحير للشاعر الجاهلي. إن هذا المكان يثير في قلب الشاعر الخوف:

---

[1]- مصطفى ناصف: دراسة في الأدب العربي، ص201.

[*]- يستفاد ذلك من دلالة رب التي تفيد التكثير من خلال سياق الكلام.

[*]- آجن: متغير الطعم والرائحة. خائف: أراد أنه مخوف المسلك (شرح القصائد العشر ، ص308) جديب: جدب وجدب المكان: يبس لاحتباس الماء عنه فهو جدب وجديب (المعجم الوسيط، مادة جدب).

رِيشُ الحَمَامِ عَلَى أَرْجَائِـــــهِ لِلْقَلْبِ مِنْ خَوْفِهِ وَجِيبُ [**]

لأنه يعيد إلى الذهن صورة الأرض التي أسستها الأماكن المقفرة في بداية القصيدة، ولا يسهم في تأسيس المفهوم المطلق للأرض الذي قام على (سجيات القلوب)، ولذلك فإن الشاعر يسارع إلى قطع هذا المكان، وفي قطع هذا المكان قطع لوجيب القلب ووصل لسجيات القلوب:

قَطَعْتُهُ غَدْوَةً مُشِيحًا وَصَاحِبِي بَادِنٌ خَبُوبُ [***]

والقطع يعني التجاوز لإقامة الوصل، والوصل وهو الوصول إلى مكان يتكشف فيه الأثر الخفي الذي كان مصدرا لتصابي الشاعر: (فلج ببطن واد للماء من تحته قسيب، جدول في ظلال نخل للماء من تحته سكوب).

فرحلة الشاعر تقوم على القطع الجاد (قطعته مشيحا)، ولذلك فهي ليست رحلة للتسلية، بل هي رحلة من أجل إدراك المعرفة وطلبها.

إن هذا القطع هو الذي أوصل الشاعر إلى رفض المكان القائم على صورة الظاهر مستبدلا بها صورة الأرض المطلقة الجامعة بين الأثر الظاهر والأثر الخفي.

دلالة الناقة: نحو توحد مكاني:

ولتحقيق ذلك فلابد للشاعر من وسيلة تقوم على اكتمال الأثر، فكانت الناقة وهي نعم الصاحب المؤازر لتحقيق غاية الشاعر. ويكتمل الأثر في هذا الصاحب (الناقة) من خلال تحقيق هذا الأثر لصورة الحياة (بادن)، ومن خلال استمرار صورة هذه الحياة (جنوب)، إن في سير الناقة دلالة على استمرار الحياة «فالناقة تسير على الدوام لأن الشاعر أو الإنسان يريد أن يثق في أنه موجود» [1]. وإصرار الشاعر على اكتمالها الخلقي فهي صلبة بادن فكأنما يريدها كذلك لتباري الزمن نفسه وتطاوله.

[**]- أرجائه: نواحيه. الوجيب، الخفقان (شرح القصائد العشر ، ص308).

[***]- مشيحا: مجدا. بادن: ناقة ذات جسم وبدن. خبوب: تخب في سيرها (شرح القصائد العشر ، ص308).

[1]- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص162.

وتتجلى ثقة الإنسان بوجوده في توحيد مجموعة الأمكنة وتحويلها إلى مكان واحد هو الأرض المطلقة، فكأن الناقة «هي أسلوب من أساليب التعويذ لأنها تجسد الحركة المستمرة، والناقة أو الإنسان يريد أن يطأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض وبقائها وصلاحها» [1].

إننا نلاحظ محاولة الإمساك بالأثر في وصف الناقة من خلال محاولة توحيد الأمكنة للوصول إلى صورة الأرض المطلقة.

عَيْرَانَةٌ مُؤْجَــدٌ فَقَارُهَا   كَأَنَّ حَارِكَهَا كَثِيبُ *

تقع أول محاولة للإمساك بالأثر من خلال استئناس المكان الموحش الذي ينتمي إليه حمار الوحش، الذي شبهت الناقة به (عيرانة)، وليس استئناس هذا المكان الموحش من قبيل الوصف العارض، بل إن استئناسه يقوم على توحد الأثر في صورة الناقة (مؤجد فقارها)، فتمام خلق الناقة (أي اكتمال أثر الحياة فيها)، هو الذي أضفى دلالة أنس الحياة على المكان الموحش.

ولعل ورود عبارة (مؤجد فقارها)، في رواية أخرى (مضبر فقارها) ** فيه إشارة واضحة إلى أن توحد الأثر المحقق للحياة (فقارها) على مرجعية معرفية مجتمعة. هذه المرجعية المعرفية المجتمعة هي التي أوجدت صورة الناقة على هيئة المكان المجتمع (كأن حاركها كثيب)، إن اكتمال صورة خلق الحياة في الناقة (مؤجد فقارها)، الذي تؤيد الرواية الأخرى مرجعيته المعرفية (مضبر فقارها)، هو الجامع بين المكان الموحش (عيرانة) والمكان المؤنس (الكثيب) *.

إن فكرة إضفاء الأنس على مطلق المكان هي فكرة منمية للتصابي المتصل بالشباب والمزيل لصورة المشيب (أنى لك التصابي، أنى وقد راعك المشيب).

---

[1] - نفسه، ص161.

* - عيرانة: مأخوذ من اسم العير شبهها بحمار الوحش. مؤجد فقارها: موثوقة الخلق كأن عظم فقارها واحد من صلابته. الحارك: السنام. الكثيب: الرمل المجتمع (فؤاد إفرام البستاني، المجاني الحديثة، ص331).

** - ويروى: مضبر فقارها قال أبو عمرو: المؤجد التي يكون عظم فقارها واحد ومضبر: موثق، وأصله من الإضبارة وهي خرمة من الكتب، وضبرت الكتب جمعتها (شرح القصائد العشر، ص309).

* - ذكر الشعراء الجاهليون الرمل في حديثهم عن الثيران الوحشية وغيرها من الحيوانات التي كانت تتعرض لهجمات الصيادين، فتتخذ الرمال الصريحة أمكنة للاختفاء لشدها وصلابتها وصلاحها للبقاء (نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1984، ص28).

فقد كانت صورة المشيب هي الصورة المانعة للتصابي، وهي الصورة الحائلة أمام كشف خفايا المكان: (فلج ببطن واد، للماء من تحته قشيب، جدول في طلال نخل للماء من تحته سكوب).

وتزيح الناقة وحشة المشيب من خلال اتصافها بصورة الشباب المكتمل:

أَخْلَفَ مَا بَازِلاً سَدِيسُهَا لاَ حِقَّةٌ هِيَ وَلاَ نَيُوبُ [**]

وتتصل صورة اكتمال الشباب الذي وصفت به الناقة بصورة الاكتمال المعرفي الذي وصفت به المعرفة الجديدة بعد ذلك في حديث ــ الرسول صلى الله عليه وسلم ــ [***]. وهذا يعني أن الرحلة التي كانت تقطعها الناقة في حياتها هي رحلة معرفية ولذلك شبهت بها مراحل المعرفة الجديدة بمعنى أن المعرفة الجديدة التي أخذت أوصافها من أوصاف الناقة أدركت أن المعرفة القديمة قد اتخذت الناقة مطية للبحث المعرفي الجاد الذي لم تكتمل صورته في المعرفة القديمة فجاءت المعرفة الجديدة فاستكملته.

فكما لم تنكر المعرفة الجديدة وجود مكارم الأخلاق في المعرفة التقليدية (إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق)، لم تنكر أيضا مكارم البحث المعرفي الجاد الذي يحاول أن يشيع الأنس في عموم المكان من خلال إقامة العلاقة بين الأثر الظاهر والأثر الخفي.

ويرتبط الاكتمال الخلقي في وصف الناقة (أخلف ما بازلا سديسها) بالاكتمال المعرفي (ثم بازلا) فكما انتفت صورة الغرة وحداثة العهد عن الناقة (لاحقة)، انتفت عن المعرفة الجديدة بوصلها إلى الاكتمال (ثم بازلا)، وكما انتفت صورة الزوال عن المعرفة الجديدة بوقوفها عند الاكتمال (ثم بازلا)، انتفت صورة الشيب عن الناقة (ولا ينوب)، وهي صورة مرتبطة بالهلاك والفناء ومانعة للأنس المحقق للتصابي.

وتشيع صورة الناقة التي حولت المكان الموحش (عيرانة) إلى مكان الأنس والأمان (كثيب)، جو هذا الأنس والأمان في المجموعة المكونة لمكان الوحشة:

[**]– أخلف: أتى عليها سنة بعدما بزلت. السديس: السن التي تنبت قبل البازل في سبع سنين، فإذا تم له ثماني سنين واشتمل التاسع بزل له ناب هو آخر أسنانه، المعنى سقط السديس وأخلف مكانه البازل. الحقة: التي أتى عليها سبع سنين. النيوب:إذا أتى على الناقة سبع عشرة سنة قيل للناقة ناب أو نيوب، وهي الناقة المسنة (المجاني الحديثة، ج1، ص331).

[***]– في الحـــديث أن الإسلام بدأ جذعا ثنيا ثم رباعيا ثم ســـداسيا ثم بازلا، (هامش شرح القصائد العشر ، ص309).

كَأَنَّهَا مِنْ حَمِيرِ عَانَاتٍ   جَوْنٌ بِصَفْحَتِهِ نُدُوبُ *

إن دلالة الجمع الخلقي الحياتي الذي اتصفت به الناقة (مؤجد فقارها)، المرتبط في رواية أخرى بالجمع المعرفي (مضبر فقارها) والذي جمع بين المكان الموحش (عيرانة) والمكان المؤنس (كثيب) يجمع الآن بين الجماعة في هذا المكان الموحش (كأنها من حمير عانات).

وإذا وازنا بن هذه الرواية (كأنها من حمير عانات)، والرواية الأخرى (كأنها من حمير غاب) فإننا نجد أن الدلالة المشتركة بين الروايتين تقوم على تحقيق الأنس بين الجماعة (حمير عانات)، والمكان (حمير غاب) وذلك لمخالفة المرجعية المعرفية الجاهلية التي كانت تقوم على القطيعة بين المكان والجماعة (أرض توارثها شعوب، وكل من حلها محروب، إما قتيل وإما هالك).

وإننا لنرى في هذا الوصل بين الجماعة والمكان في صورة الناقة الباحثة عن أسرار المعرفة الجديدة شيئا من غياب الحقيقة وتكشفها في آن واحد من خلال صفة فرد من هذه الجماعة (جون) تعمم على بقية الجماعة، كما نلمس بعض الآثار (بصفحته ندوب) الني تشي بعدم تحقق الأنس التام.

إن هذا اللون المزدوج (الجون) الكاشف والمغيب للحقيقة، وهذه الآثار الجانبية (بصفحته ندوب) أمر عاد، فالرحلة المعرفية هي تناوب بين الشك والحقيقة، وظهور للآثار الجانبية الظاهرة أثناء البحث عن الآثار الخفية الغائبة.

وإذا كان الشاعر قد شبه الناقة بصورة حمار الوحش المرتبطة في الشعر الجاهلي بصفات الغلظة والقسوة [1]، لتمثل متاعب الرحلة المعرفية، فإنه يزيل هذه القسوة باختياره لحيوان آخر هو الثور الوحشي.

أَوْ شَبَبٍ يَرْتَعِي الرُّخَامى   تَلُفُّهُ شَمْأَلٌ هَبُوبُ *

---

* – أي كأن هذه الناقة حمار جون، والجون: يكون أبيض وأسود. العانات: جمع عانة وهي الجماعة من حمر الوحش. صفحته: جنبه ويروى كأنها من حمير غاب، وغاب مكان وندوب: آثار العض. (شرح القصائد العشر، ص309).

1 – نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص144.

* – الشبب: الذي قد تم شبابه وسنه أراد من ثيران الوحش. الرخامي: نبت. تلفه: يعني تلف الثور ولفها أتيانها من كل وجه الشمأل: ريح الشمأل. الهبوب: الهابة. (شرح القصائد العشر ، ص309).

يقدم الشاعر صورة الثور الوحشي بهيئة مغايرة لها ألفناه في الشعر الجاهلي، فقد ارتبط هذا الحيوان بالمتاعب والآلام وسهر الليل ومطاردة الصياد والكلاب له فيظل طول النهار متواريا بالرمال وصغار الكثبان [1]، وتأسيسا على هذا، فإن صورة الثور الوحشي قد قامت في عموم المرجعية المعرفية التقليدية على الوحشة بين الفرد والمكان.

ويتحقق الأنس بين الناقة المشبهة بهذا الحيوان والمكان من خلال اكتمال الأثر وتمامه: (شبب) وزوال تلك (الندوب) المشوهة لتمام الآثار التي رأيناها في صورة الحمار الوحشي.

إن صورة الثور الوحشي هي نهاية الرحلة المعرفية التي بدأت بتوحد الكائن (الناقة) بالمكان الموحش (عيرانة)، والمؤنس (الكثيب) وهي نهاية لتناوب الشك والحقيقة من خلال هذا الاستقرار التام في المكان (يرتعي الرخامي)، وإن طيب المكان للفرد (تلفه شمأل[**] هبوب)، هو صورة للأنس المحقق لتصابي القلب بنتيجة هذه الرحلة المعرفية التي حققتها الناقة في سيرها الموحد للأمكنة في صورة الأرض المؤنسة.

إن الشاعر يبحث عن أنس الأمومة في الأرض التي احتضنت (الشيب) فرعته (تلفه شمأل هبوب) ورعاها (يرتعي الرخامي) وبذلك تتحقق أمومة الناقة – المشبهة بالثور الوحشي ــ لتتجاوز صورة الأمومة الظاهرة التي توصف بأنها «أمومة صابرة قادرة راغبة بطبعها في استمرار الحياة» [2] إلى أمومة معرفة بهذه الحياة من خلال إعادة هذه الحياة إلى مرجعيتها المعرفية القائمة على الأنس المحقق للتصابي.

لقد بدا المكان في بداية الرحلة متغير الأثر مجدبا مخيفا (آجن سبيله خائف جديب)، وانتهى في نهاية الرحلة إلى مكان خصب مؤنس تام الأثر. إن هذه الصورة التامة للمكان والمؤنسة هي التي تبعد الخوف عن القلب: (للقلب من خوفه وجيب)،

---

[1]– نوري حمودي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص136.

[**]– يقال هبت عليه ريح شمأل أي بردته وطيبته (المعجم الوسيط، مادة هب).

[2]– مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص99.

وتنزع عنه (التلبيب) فتتأسس (سجيات القلوب) التي تأنس بالمرجعية المعرفية المتصلة بها (علام ما أخفتق القلوب)، كما أنس القلب الخائف واطمئن إلى المكان وطيبه (تلفه شمأل هبوب) وهذا يعني أن طيب المكان وأنسه ينشأ عن طيب القلب وأنسه، وقد كانت رحلة الناقة تحقيقا لطيب المكان المزيل لخوف القلب.

دلالة الفرس: نحو توحد معرفي

ويأتي الجزء الثاني من الرحلة وهي رحلة الفرس:

فَذَاكَ عَصرٌ وَقَدْ أَرَانِي   تَحْمِلْنِي نَهْدَةٌ سُرْحُوبُ
مُضَبَّرٌ خَلْقُهَا تَضْبِيرًا   يَنْشَقُّ عَنْ وَجْهِهَا السَّبِيبُ
زَيْتِيَةٌ نَائِمٌ عُرُوقُهَا   وَلَيِّنٌ أَسْرُهَا رَطِيبُ *

يمكننا الموازنة بين صورة الفرس فيما يلي:

الناقـــــــــة	الفـــــــرس
- بادن: ذاب بدن وجسم	-نائم عروقها: ساكنة لصحتها.
- خبوب:تخب في سيرها(نوع من السير).	-سرحوب: سريعة.
- مؤجد فقارها: عظم فقارها واحد.	-مضبر فقارها: موثق خلقها.
	-نهدة: فرس مشرفة.
- حاركها كثيب:وصف سنامها بالإشراف.	-لين أسرها:لين خلقها الذي خلقها الله عليه

تشترك الناقة والفرس في تمام الخلق الحياتي المرتبط باكتمال الأثر (بادن نائم عروقها)، وإذا كنا قد رأينا الناقة تمثل أسلوبا من أساليب التعويذ لأنها تجسد الحركة المستمرة (خبوب) للتأكد من سلامة الأرض وبقائها وصلاحها، فإن الفرس تنمي من فاعلية هذا التعويذ من خلال زيادة سرعة هذا السير (سرحوب) الذي بدأته الناقة، ويتأكد تصعيد فاعلية التعويذ من خلال ارتباط خلق الفرس (مضبر خلقها)

* -أي ذاك دهر قد مضى فعلت فيه ذلك. نهدة: فرس مشرفة. سرحوب: سريعة السير سمحة. مضبر: موثق. السبيب: شعر الناصية. يقول هي حادة البصر فناصيتها لا تستر بصرها.
ويروى ناعم ونائم عروقها: أي ساكنة لصحتها، ولين: من اللين. وأسرها: خلقها الذي خلقها الله عليه. رطيب: متثن.
(شرح القصائد العشر، ص309-310).

بالرواية الغائبة في خلق الناقة (مضبر فقارها) والمتصلة بالمرجعية المعرفية المجتمعة.

لقد حضرت الرواية الغائبة في صورة الناقة (مضبر فقارها) في صورة الفرس (مضبر خلقها) وهذا يعني استحضار المرجعية المعرفية المتصلة بالقلب (علام ما أخفت القلوب) *.

وهذا يعني أيضا أن الإشراف الذي وصفت به الفرس (نهدة) هو إشراف يتجاوز إشراف الناقة (حاركها كثيب)، لأنه إشراف ينطلق من الرواية الحاضرة (مضبر حلقها) المتصلة بالمرجعية المعرفية، وما يؤكد تجاوز إشراف الفرس الناقة وهو وصفها بالعقاب القادرة على الإحاطة بمجموعة الأمكنة للتأكد من صلاحها. ويختص إشراف الفرس بصفة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمرجعية المعرفية الجديدة وهي قوله: (لين أسرها)، فلين الخلق الذي خلقها الله عليه لا يمكن أن يتحدد بالرؤية البصرية كما هو الشأن عند الناقة (حاركها كثيب) بل يتم التعرف عليه عن طريق اطمئنان القلب واستئناسه به، ولا يطمئن القلب إلا إذا نفى (التلبيب) وتحققت (سجيته).

وهكذا تتفرد الفرس بخصوصية ترتبط ارتباطا مباشرا بالمرجعية المعرفية الجديدة (علام ما أخفت القلوب) فإذا كانت الناقة قد بدأت رحلتها لدفع خوف القلوب، من المكان (للقلب من خوفه وجيب) فالفرس قد بدأ رحلتها من خلال خلقها (لين أسرها) باعثة للأنس في القلوب.

فرحلة الناقة هي رحلة لتجميع الأمكنة في صورة الأرض المطلقة المؤنسة، ورحلة الفرس هي رحلة لتجميع القلوب حول مرجعيتها المعرفية (علام ما أخفت القلوب).

وهذه الفكرة جلية في وصف الفرس بالعقاب.

كَأَنَّهَا لِقْوَةٌ طَلُوبُ   تَخِرُّ فِي وَكْرِهَا القُلُوبُ
بَاتَتْ عَلَى إِرَمٍ عَذُوبًا   كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ

* - لأن لفظة مضبر كما رأينا تتصل بالإضبارة وهي الحزمة من الكتب، وضبرت الكتب جمعتها، ولا يخفى ما بين الكتب والمعرفة من علاقة، فالكتب هي جامعة المعرفة. ومقدمتها للناس.

فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةِ قِرَّةٍ يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ **

فأول صورة لهذه العقاب هي تجميعها للقلوب في مكان ينسب لها (وكرها) محدد المعالم لا يضيع أثره بفعل تعدد الأمكنة.

وإذا كانت الناقة قد حققت في نهاية رحلتها صورة الأرض المؤنسة للقلب، فقد بدأت رحلة الفرس بصورة المكان الموحد الجامع للقلوب (وكرها)، إذن فرحلة الفرس تبدأ من حيث انتهت رحلة الناقة وهذا يعني أن رحلة الناقة هي رحلة غير تامة احتاجت إلى الفرس لتكملها.

وتخضع هذه القلوب (تخر... القلوب) خضوع العابد المستسلم المقر بضعفه أمام معبوده، ويعيد إلينا هذا الفعل صورة الضعف أمام المرجعية المعرفية الجديدة. (فقد يبلغ بالضعف، وقد يخدع الأريب)، وهذا الضعف الموصل إلى حقيقة الوجود والفناء كما سبق ورأينا.

إن صورة العزلة التي صورت بها العقاب.

بَاتَتْ عَلَى إِرَمٍ عَذُوبًا كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ

هي صورة تبعدها عن الابتذال «والابتذال هو مخالطة الناس دون احتراز ودون أن يفرغ المرء لنفسه» [1].

لقد فرغت العقاب لنفسها تماما حتى من أقرب قريب لها (كأنها شيخة رقوب)، وفراغ المرء لنفسه يعده لمهام أجل وأعظم، فهذه العقاب الزاهدة في الحياة من خلال تفرغها لنفسها والتي شبهت بالعجوز الثاكل تعيد إلى العجوز الثاكل صورة الحياة:

فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةِ قِرَّةٍ يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ

وتعود صورة الحياة إلى العجوز الثاكل من خلال تصابي القلب المبعد لصورة الشيب المتصل بالفناء الذي التصق بالمعرفة التقليدية.

** – اللقوة العقاب، سميت بذلك لأنها سريعة التلقي لما تطلب. الإرم: العلم، الجبل الصغير. العذوب: المنتصب أو القائم لا يأكل شيئا.الرقوب: التي لا يبقى لها ولد، يقول: باتت لا تأكل ولا تشرب كأنها عجوز ثاكل يمنعها الثكل عن الطعام والشراب.القر: البرد. الضريب: الجليد ما سقط بالليل من الندى بالشجر فيجمد عليه والمعنى: ضربت الأرض إذا أصابها الضريب (البستاني، المجاني الحديثة، ج1، ص332).

[1] – مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص92.

تَصبُو وَأَنَّى لَكَ التَّصَابِي   أَنَّى وَقَدْ رَاعَكَ المَشِيبُ

وهكذا تتحول صورة الشيب في المرجعية المعرفية الجديدة التي تحملها الفرس في رحلتها والتي شبهت العقاب بها كأنها (شيخة رقوب) التي تفرغ للمعرفة ويجري الفرس لإيصالها للآخرين «فالجري وديعة محفوظة لديه يعنى بها ويؤديها إلى ذويها» [1].

وتبدأ الفرس المشبهة بالعقاب في أداء هذه الوديعة، وما هذه الوديعة إلا إيصال المرجعية المعرفية الجديدة إلى القلوب:

فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَبًا سَرِيعًا   وَدُونَهُ سَبْسَبٌ جَدِيبُ

فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ   فَذَاكَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ

فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيسٍ   وَفِعْلَهُ يَفْعَلُ المَذْءُوبُ

فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثَةً   وَحَرَدَتْ حَرْدَهُ تَسِيبُ

فَدَبَّ مِنْ رَأْيِهَا دَبِيبًا   وَالعَيْنُ حِمْلاَقُهَا مَقْلُوبُ

فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ   وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ

فَجَدَّلَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ   فَكَدَّحَتْ وَجْهَهُ الجَبُوبُ

فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ   فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْرُوبُ

يَضْغُو وَمِخْلَبُهَا فِي دَفِّهِ   لاَبُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقُوبُ *

ويقابل جري الفرس بجري الثعلب (فأبصرت ثعلبا سريعا)، وإذا كان جري الفرس يحمل وديعة لإيصالها إلى ذويها، فإن جري الثعلب يخفي هذه الوديعة بما يحمل من مكر في قلبه *، ولهذا فإن طلب العقاب للقلوب (تخر في وكرها القلوب) هو تطهير لها من هذا المكر المانع من اتصالها بالمعرفة الجديدة.

---

[1] - نفسه، ص91.

- السبسب: الأرض المستوية. الجديب: جدب وجدب المكان، يبس لاحتباس الماء عنه فهو جدب وجديب.

يقول: فنفضت الجليد على ريشها. النهضة: الطيران. يقول: حين رأت الصيد بالغداة وقد وقع عليها الجليد نشرت ريشها وانتفضت ليمكنها الطيران. اشتال: رفع بذنبه من حسيس العقاب. المذءوب: المفزوع. نهضت: طارت نحو الثعلب سريعة. حردت: قصدت. سيب: تنساب دب: يعني الثعلب لما رآها. الحماليق: عروق في العين. يقول من الفزع انقلب حملاق عينيه. قيل الحملاق: جفن العين. جدلته: طرحته بالجدالة وهي الأرض. كدحت :جرحت. الجيوب: الحجارة أو الأرض الصلبة.

يضغو: يصيح. مخلبها: ظفرها. دفه: جنبه. الحيزوم: الصدر. منقوب: مثقوب (شرح القصائد العشر، ص312/310).

* - الثعلب: حيوان يضرب به المثل في الاحتيال والمكر، (المعجم الوسيط، ثعلب).

وكما أسس المكر وحشة القلب يؤسس وحشة إقفار المكان الذي تقوم رحلة الثعلب فيه (ودونه سبسب جديب) فضلالة المكان هي من ضلالة القلب.

ويهيأ الفرس للجري ليعيد إلى القلب والمكان وديعتهما المشتركة التي تحررهما من الضلالة وتوصلهما إلى الأنس والاطمئنان المحقق للتصابي:

فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ　　　　فَذَاكَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ

وفي استعداد الفرس للجري تبدأ نتائج التفرغ للنفس في الظهور، وهي التي أعدت الفرس لمهمة جليلة تتمثل في إيصال المعرفة الجديدة إلى القلوب. وعندما يصور الثعلب بأنه قد فرغ من تلقي هذه المعرفة الجديدة (وفعله يفعل المذءوب)، فإن هذا يعيد إلى أذهاننا صورة العذاب المصاحب للتكذيب في تلقي هذه المعرفة الجديدة.

وَالمَرْءُ مَا عَاشَ فِي تَكْذِيبِ　　　　طُولُ الحَيَاةِ لَهُ تَعْذِيبُ

فالتكذيب والمكر كلاهما يقوم على صرف القلب عن مقصده، وإذا صرف القلب عن مقصده صرف عن صاحبه الأنس والاطمئنان.

ينمي فعل الجري عند الفرس (فنهضت = طارت) قاصدا هدفه لإيصال الوديعة (وحردت حرده تسييب).

ولا تتصل حالة الثعلب (والعين حملاقها مقلوب) في مواجهة هذه المعرفة الجديدة بالفزع بقدر ما تتصل بالاستغراب الشديد لأن العلم الذي تقوم عليه هذه المعرفة علم جديد لا عهد به لمن طبعت قلوبهم على المكر والتكذيب.

ويبلغ الفرس الوديعة عن طريق المحاججة التي تحملها المرجعية المعرفية القائمة على العلم (فأدركته فطرحته)؛ لأن صورة الطرح هنا لا تعني الإلقاء والإبعاد* بل تعني الاقتراب (والصيد من تحتها مكروب).

والكرب إنما هو توسيع لدلالة الاستغراب في مواجهة علم هذه المعرفة الجديدة والتي حملتها عبارة (والعين حملاقها مقلوب) لأن هذا العلم قائم على الطرح

*– طرح الشيء: طرحه ألقاه (المعجم الوسيط، طرح).

والطرح هو تحاور وتناظر **. ولكنه في النهاية إلقاء وإبعاد للمعرفة التقليدية التي لا يعضدها العلم.

ويقوم طرح المعرفة الجديدة على تعريف الفرد بحقيقة جدب المكان الذي ينتمي إليه (الجبوب)؛ لأنه من جنس المكان الذي تمت فيه رحلته (ودونه سبسب جديب) وجدب المكان هو جدب معرفي لأنه قائم على المكر والتكذيب المانعين لأنس القلب واطمئنانه.

وتستمر المحاججة بالعلم الذي تحمله المعرفة الجديدة التي ترفع المحاجج إلى أعلى (فعاودته فرفعته)، فتزيد دهشته (والعين حملاقها مقلوب) ويزيد كربه (والصيد من تحتها مكروب).

فالكرب ينتج عن إدراك الفارق بين الرفع والإرسال (فرفعته فأرسلته)، لأن الرفع هو وصل بالمعرفة الجديدة، والإرسال هو انقطاع عنها واتصال بالمكان الصلب (الجبوب) الذي تمثله المعرفة القديمة.

وما هذا الضغاء (يضغو ومخلبها في دفه)، إلا صوت التذلل * والاعتراف بحجة وعلم المعرفة الجديدة القائم على علم خفايا القلوب، فهذا العلم لا يقوم على آثار جانبية (ومخلبها في دفه)، بل يلج إلى القلب فيخرجه من الصدر (لابد حيزومه منقوب) ليطهره فينفي عنه (التلبيب) القائم على التصنع والموصل إلى التكذيب والمكر، ويرفعه عن المكان الصلب المجدب المنقطع الأثر (الجبوب) ليحمله إلى مكان المعرفة الجديدة (تخر في وكرها القلوب). المعلوم الأثر القائم على سجايا القلوب.

فإذا كان فرس "امرئ القيس" يكاد يكون النموذج الأعلى في الشعر الجاهلي، فقد استطاع أن يغزو عقل الشعراء [1]، وخاصة في ارتباطه بالمطر فهو «أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر» [2]. فإن "فرس عبيد بن الأبرص" هو جهد فعلي يبذل لتطهير القلوب وإعداد‌ها للتصابي من خلال اتصالها بالمعرفة الجديدة.

** - تطارحا الحديث: تحاورا وتناظرا (المعجم الوسيط، طرح).

* -ضغا المقهور، ضج وتذلل (المعجم الوسيط، ضغا).

1- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص77.

2- نفسه، ص80.

وإذا كان فرس "امرئ القيس" قد ارتبط بقصة «الفرس الذي يجاهد من أجل المطر» [1]، فإن فرس "عبيد بن الأبرص" قد ارتبط بقصة الفرس الذي يجاهد من أجل تطهير القلوب وإعدادها للمعرفة الجديدة.

ولعله لا يوجد فرق بين جهد الفرسين وقصتهما عند الشاعرين إلا في الظاهر لأن الصورة الغالبة على الفرس في الفكر الجاهلي هي صورة الصوفي المجذوب، لارتباطه بالإلهام والبصيرة وإضاءة باطن النفس التي لا تستطيع الحواس المألوفة البطيئة إضاءتها [2].

والفرس بهذه الصورة في الفكر الجاهلي هو حامل المعرفة المرتقبة فهو «أقرب إلى صورة المعلم العظيم الذي يمهد للناس الطريق» [3]، ويبشرهم بمعرفة جديدة بديلة عن المعرفة السائدة التي انفصل فيها الأثر الظاهر عن الأثر الخفي، وطغت فيها وحشة المكان فأبعدت الأنس عن القلب وحرمته من التصابي.

---

[1] - نفسه، ص81.

[2] - نفسه، ص90.

[3] - نفسه، ص92.

خاتمـــــــــــة

لعل أهم النتائج التي سجلها البحث في مسيرته النتائج التالية:

- إن الجدل العقلي الذي ساد قراءة النص المقدس جعل التفسير كمرحلة أولى للقراءة يطور ما أدى إلى تأسيس نظرية للتأويل وإن شئت قل نظريات التأويل؛ حيث عرف العرب تيار التأويلات مختلفة على حسب اختلاف الاتجاه العقلي الذي تبناه.
- إن ظهور القراءة التأويلية ما يعني أن القدامى آمنوا بانفتاحية النص، حيث عرف النص المقدس القراءة على وجوه (تعدد الدلالة) وانفتاحها.
- إذا ما عرجنا إلى النص الشعري فإننا نجد أن القراءة التي لازمته هي قراءة شارحة لا تقوص إلى أعماق النص ولذلك لأن القدامى ما أعاروا النص الشعري الأهمية التي منحوها للنص المقدس فكانت قراءتهم لا تتجاوز الحدود البلاغية وتوقفت عند أعتاب الشرح.
- إن منطلقات قراءة النص الشعري (القراءة الشارحة) عجزت دون استيعاب العلاقات النصية، فما فهموا مسألة التقليب والتجديد، نتيجة لما تقدم نجد النقاد القدماء قد حفلوا بمفهوم السرقات في الظاهر ولم يحفلوا بمفهوم السرقات المؤول فكا همهم كشف اللفظ أو المعنى المأخوذ أو كليها في شعر الشاعر المتقدم من شاعر متأخر. والقراءة البديلة التي قدمها ناصف هي قراءة توسع مفهوم السرقات ويحولها من مجرد تشابه ألفاظ ومعاني إلى مرجعيات معرفية تربط الجديد بالقديم وهكذا يخرج مفهوم السرقات من المعنى الشيء إلى معنى رحب يتوحد فيه القديم والمحدث داخل الثقافة الأم، ويعتمد على إزالة الحواجز ومد الجسور ليرد أقوال الشعراء إلى مرجعياتها المعرفية.
- إن القراءة الموجهة للبلاغة العربية هي قراءة تكرار، أما ناقدنا فيدعو إلى قراءة البلاغة العربية (تا ما سميت النقد الأدبي) وهي أفضل مفتاح للثقافة العربية، لابد أن يسمو بقراءتها من مستوى الزينة والتحبس إلى مستوى التأويل البلاغي.

- القراءة الجديد للنقد القديم، تتبني مبدأ القراءة الخلاقة والحوار الفعال مع النصوص، وهو مبدأ يجعل من الإبداع نصا مفتوحا قابلا للتأويل اللامتناهي، المتعدد يتعدد أفق توقعات القراء، لكنه ليس ضربا من فوضى التفسير أو اللعب الحر أو الرفض على الأجناب كما هو عند أنصار التفكيك.
- مشروع القراءة يؤمن بفلسفة الحوار والتساؤلات التي يحتاج إليها حاضرنا ويفند الزعم المنتشر بأن الماضي يمكن أن يتحصل من الحاضر فبين الماضي والحاضر جدل يجعل مفهوم التاريخ حيا متجددا معطيا وآخذا، فكانت قراءة التراث (الجديدة) تلتمس العلاقة المتبادلة التي لا تتجاوز الماضي الوهي المغلق والحاضر المزهو المنقطع فالنظرة الثانية للنقد القديم والتي تبناها ناصف يمكن أن تكون تعبيرا عن الفاعلية التي يتمتع بها النقد العربي، وتعبيرا عن تفاعلنا في حاضرنا مع هذه الفاعلية النظرية بطبيعتها حوار بين ماضي وحاضر، ونظرية د/ ناصف تعتمد على باطن النصوص، ولعلنا وجدنا في تراثنا الواسع من اعتمد هذه النظرة وأجراها تطبيقا وهم أصحاب أصول الفقه حيث نجد د/ ناصف يدعو لبني نظرتهم.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم.

أولا- المصـــادر:

* مصطفى ناصف:

1-دراسة في الأدب العربي، بيروت، دار الأندلس، ط3، 1983.

2-الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ط1، 1958.

3-قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط2، بيروت،1981.

4-اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1989.

5-اللغة والبلاغة والميلاد الجديددار سعاد الصباح، ، القاهرة، الكويت، ط1، 1992.

6-اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، جانفي 1995.

7-محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، فيفري 1997.

8-مسؤولية التأويل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 2000.

9-نظرية التأويل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 2000.

10-النقد العربي، نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، مارس 2000.

11-الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

12 – خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1991.

13 – نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، 1981.

ثانيا- المراجـــــــع:

* ابن الأثير (ضياء الدين):

14-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، مطبعة مصر، 1959.

* أدونيس (علي أحمد سعيد):

16-الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، الأصول، دار العودة، بيروت، 1974.

17-الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، 1985.
18-كلام البدايات، بيروت، دار الآداب، ط1، 1989.
19-مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ط4، 1983.

* الأصفهاني أبو فرج:
15-مقدمة التفسير، مصر، مطبعة الجمالية، ط1، 1969.

* الآمدي (الحسن بن بشر):
20-الإحكام في أصول الأحكام، تح: سيد الجميلي، مراجعة أمين الخولي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1966.
21- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط4، 1992.

* امرؤ القيس:
21-ديوان امرئ القيس، بيروت، دار صادر، دت.
* إليوت .ت.س:
22-في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان، 1991.
43-الشعر بين نقاد ثلاثة إرشبيا لد ماكليش، وأي.أي رتشاردز)، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت.

* إيكو إمبرتو:

23-التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
24-التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، الهيئة المصرة لقصور الثقافة، ط1، 1996.
* بارت رولان:
25-دروس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الرباط،1987.

* البستاني، فؤاد إفرام:
26- المجاني الحديثة عن مجاني الأب شيخو، ج1، المطبعة الكاثوليكية، بروت، ط3، 1966.
* التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي):
28-شرح القصائد العشر، تعليق: محمد الخضر، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية.
* ثامر فضل:
29-اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.
* الجابري، عابد:
30-بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظام المعرفة في الثقافة العربية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط3، 1993.
* الجرجاني عبد القاهر:
31-أسرار البلاغة، تح: هـــ. ريتر، مكتبة المتنبي، بغداد، 1979.
32 – دلائل الإعجاز، تح:محمودمحمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.
* الجرجاني، السيد الشريف:
32-التعريفات، بيروت، القاهرة، 1939.
* الجرجاني، القاضي:

33-الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وعلي بجاوي، دار القلم، بيروت.

* ابن جعفر، قدامة:

34-نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

*الجوزو، مصطفى:

35-نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصر الإسلامي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985 .

* الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن):

36-الرسالة الموضحة في سرقات المتنبي وساقط شعره، تح: محمد يوسف نجم، بيروت، 1965.

* حسان، تمام:

37- العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

* حمودة عبد العزيز:

38-الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،2003.

40-المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 2001.

* الحميداني، حميد:

41-القراءة وتوليد الدلالة لتغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2003.

* خليل إبراهيم:

42-الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية، عمان، 1998..

* الخولي، أمين:

44-مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، ط1، 1961.

* أبو ديب، كمال:

46-في الشعريةمؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

* الذبياني، النابغة:
47-ديوان النابغة الشعري، بيروت، دار صادر.

* ابن ربيعة ، لبيد:
48-ديوان لبيد بن ربيعة، بيروت، دار صادر.
* ابن رشيق:
49-العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، 1963.
* رومية، أحمد وهب:
50-شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس 1996.
* ريكور، بول:
51-نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.
* الزاهي فريد:
52-النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،، 2003.
* ابن زهير، كعب:
53-ديوان كعب بن زهير، قراءة وتقديم: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت،ط1، 1995.
* الزوزني:
54-شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط5، 1985.
* أبو زيد، نصر حامد:
55-الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط5، 2003.
56-إشكـــاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقـــافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط5، 1999.

57-أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السميوطيقا، إشراف نصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم، دار إلياس العصرية، 1986.
58-الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.
59-مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،1990.
60-النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 2000.
* ابن أبي سلمى، زهير:
61-ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت.
* سويداني، سامي:
62-في النص الشعري، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
* الصالح، صبحي:
63-مباحث في علوم القرآن، دار الملايين، بيروت، 1990.
* الصولي، أبو بكر محمد:
64-أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، المكتب التجاري، بيروت، ط1.
* طبانة بدري:
65-السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، 1986.
* عبد الله مساعد مسلم:
67-أثر التطور الفكري في التفسير في العصر العباسي، مؤسسة الرسالة، ، بيروت، ط1، 1984.
* عبد المطلب، محمد:
68-قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية، ط1، 1995.
* ابن عربي، محي الدين:
69-تفسير القرآن، المكتبة العصرية، بيروت، 1973.
* عياد، شكري:
70-دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

72-المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، سبتمبر 1993.

*أرسطو طاليس:

71 - فن الشعر، تر: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

* عيد رجاء:

73-المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية،، 2000

* الغذامي، عبد الله:

74-تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

75-ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1992.

* غركان رحمن:

77-مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية والتطبيقاتحاد الكتاب العرب، ، دمشق، 2004.

* فضل صلاح:

77- نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985.

78-مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1996.

* ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم):

79-الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1981.

* القيسي، نوري حمودي:

80-الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984.

* كريستيفا جوليا:

81-علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الرباط، ط1، 1991.

* المبخوت، شكري:
82-جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس،ط1، 1993.
* المرزباني (محمد بن عمران):
84-الموشح، تح: علي محمد بجاوي، مطبعة لجنة التأليف، ط1، 1965.
* المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن):
83-شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 1951.
* المسدي، عبد السلام:
85-الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس،ط2، 1982.
* مفتاح، محمد:
86-التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001.
87-مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990.
* مندور، محمد:
88-النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة، مصر.
* منير، وليد:
89-النص القرآني من الجملة إلى العالم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة،ط1.
* هدارة، مصطفى:
91-مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، بيروت،ط2، 1975.

ثالثا– المعاجم والقواميس:

* إبراهيم محمد إسماعيل:
92-معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ج2، 1986.
* أنيس، إبراهيم وآخرون:
93-المعجم الوسيط، بيروت، دار الفكر.
* التهانوي، محمد علي:

94-كشاف اصطلاحات الفنون، تح:لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة، 1966.

* ابن منظور:

95-لسان العرب المحيط، دار صادر، بيروت، 1965.

رابعا- المقالات:

* حافظ صبري:

96-التناص وإشارية العمل، عيون المقالات، ع2، دار قرطبة، الدر البيضاء، 1986.

* ابن شقرون رضوان:

97-إشكالية المصطلح في الفكر الإسلامي الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد خاص، 1988.

* الصفدي، مطاوع:

98-استراتيجية التسميـــة، التأويل وسؤال التراث، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع-31 30، 1984.

* عروي، محمد إقبال:

99-الوظيفة الترجيحية للسياق عند المفسرين، آفاق الثقافة والتراث، ع35، أكتوبر 2001

* عصفور، جابر:

100-قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، جدة، 1996.

* قريرة، توفيق:

101-التعامل مع بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، ع02، مج32، الكويت، أكتوبر 2003.

* القط، عبد القادر:

102-قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ع98، السنة 12، صيف 1994.

* مرتاض، عبد المالك

103-التأويل بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج29، ع01، 2000.

* المسيري، عبد الوهاب:

104-اليهودية وما بعد الحداثة، رؤية معرفية، مجلة إسلامية المعرفة،ع03، السنة 10، خريف 1997.

* ناصف، مصطفى:

105-بين بلاغيين ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990.

106-حوار مع الزملاء، المقدرة اللغوية في النقد العربي، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990

فهرس الموضوعات